

ARMONÍA/CONTRAPUNTO III

2012-2013

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VIGO



LIBRO DE TRABAJOS Y TEORÍA

PROFESOR: DAVID CUEVAS

XIII. SEXTA AUMENTADA

Los acordes que comprenden el grupo conocido como acordes de sexta aumentada tienen en común el intervalo de sexta aumentada que se forma entre el VI grado menor y el IV grado elevado cromáticamente. El nombre deriva de la disposición habitual de los acordes, en la que este intervalo característico se encuentra entre el bajo y una de las voces superiores.

Este acorde se coloca sobre el VI grado del modo menor o sobre el VI grado alterado descendentemente un semitono del modo mayor. Resuelve sobre el V grado en estado fundamental, o cifrado con acorde de sexta y cuarta (segunda inversión de tónica). La nota que forma con el bajo el intervalo de sexta aumentada, resuelve ascendiendo de segunda menor. Como podemos observar las dos notas implicadas en el intervalo de sexta aumentada, al resolver, forman una octava. La resolución del resto de las notas se atenderá a las premisas de siempre.

The image shows musical notation for the augmented sixth chord in both major and minor modes. On the left, under 'Modo mayor', the chord is shown on a grand staff. The bass line has a whole note G (labeled +6), and the treble line has a whole note B (labeled #6), with a slur connecting them. Below the staff, the figures '+6', '#6', '6', and '7' are listed, with 'VI' and 'V' below them. On the right, under 'Modo menor', the chord is shown on a grand staff. The bass line has a whole note G (labeled 6), and the treble line has a whole note B (labeled #6), with a slur connecting them. Below the staff, the figures '6', '#6', '6', and '7' are listed, with 'VI' and 'V' below them.

Este acorde puede formarse de cinco modos distintos:

1. con tercera mayor y sexta aumentada, duplicándose la tercera. Recibe el nombre en algunos tratados de sexta *italiana*.
2. con cuarta y sexta aumentadas, duplicándose la cuarta.
3. con tercera mayor, cuarta y sexta aumentadas. Recibe el nombre de sexta *francesa*.
4. con tercera mayor, quinta justa y sexta aumentada. Recibe el nombre de sexta *alemana*. Al resolver aparecen dos quintas seguidas que son permitidas siempre y cuando no aparezcan entre soprano y bajo.

La menor

Quintas permitidas

(It.) (Fr.) (Al.)

Las dos siguientes formaciones de sexta aumentada son sólo utilizables en el modo mayor, resolviendo únicamente al acorde de tónica en segunda inversión.

5. con tercera mayor, cuarta doble aumentada y sexta aumentada.
6. con tercera mayor, quinta y sexta aumentadas.

Do mayor

(Su.) (W)

Así quedarían, clasificadas todas las especies:

Italiana (It.), Francesa (Fr.), Alemana (Al.), Suiza (Su.) y Wagneriana (W.)

ACORDES DE SEXTA AUMENTADA:
Algunos aspectos históricos, estilísticos y didácticos.

Teo Ramírez (IES "Concepción Arenal" Ferrol)

RESUMEN.

La realidad musical siempre es anterior a la teoría vigente, de forma que, cuando el sistema tonal clásico se ve desbordado comienzan a surgir términos oscuros como el de "acordes errantes", "armonía cromática", etc. Dentro de esta categoría figuran los llamados acordes de sexta aumentada, de los que en el presente artículo se revisan algunos aspectos históricos, estilísticos y didácticos.

LOS ACORDES DE SEXTA AUMENTADA.

Según los manuales clásicos, los acordes de sexta aumentada surgen como resultado de sensibilizar cromáticamente dos sonidos en una subdominante; algunos son de la opinión de que en el modo menor sólo cabe hablar de una alteración, al considerar la sexta nota rebajada como propia de dicho modo. También hay quienes los conciben como dominantes secundarias con la 5ª rebajada de un acorde cuya fundamental puede ser omitida. En cualquier caso, al rebajar la sexta nota y elevar la cuarta obtenemos una sexta aumentada (o tercera disminuida).

En la figura 1 se muestra el más simple de estos acordes, la 6ª italiana, como resultado de ornamentar con notas de paso cromáticas en dos de las partes un encadenamiento convencional IV - V; es característico de estos acordes su uso casi exclusivo con la 6ª nota en el bajo y usualmente el otro cromatismo en la parte más aguda. **(FIG1)**



Con esta apariencia de "acorde de paso" aparece muy frecuentemente.

ASPECTOS HISTÓRICOS.

Los teóricos distinguen varios tipos de estos acordes, dependiendo de los sonidos que acompañan al intervalo de sexta; así se conforman distintos tipos de tríadas o cuatríadas. Los tres más usuales se conocen hoy en día en los países anglosajones como sextas italiana, francesa y alemana, terminología atribuida a John Wall Calcott (Inglaterra) en 1806, quien señala que la sexta francesa es "débil", la italiana "elegante" y la alemana "fuerte".

Evidentemente, este punto de vista se inspira en tópicos decimonónicos, de forma que la ausencia de una sexta "británica" podría responder tanto a la modestia personal del autor como a un chauvinismo oculto en la omisión de los propios tópicos.

Posteriormente, en 1889 Ebenezer Prout popularizó estas denominaciones en su "Harmony: Its Theory and Practice". En cualquier caso no deja de sorprender que precisamente el acorde que sugiere fuertemente la escala de tonos enteros reciba su nombre del país que se vería fascinado por dicha escala.

Según algunos autores la sexta aumentada ya aparece en algunos motetes de Machaut como mera conducción de voces. En cualquier caso, hay ejemplos de sus uso en obras muy tempranas, como en el siguiente fragmento del tercero de los "19 Octonaires de la Vanité et inconsistance du Monde" de Paschal de L'estocart, publicados en Génova en 1582. (FIG2)



Las sextas aumentadas pueden formar parte de progresiones cromáticas en las que alternan con séptimas de dominante y acordes de cuarta y sexta. Algunos autores llaman a estas progresiones "ómnibus" debido a las breves paradas que realizan en distintas tonalidades. Aunque Vogler hizo la primera discusión teórica sobre estas progresiones, la palabra "Ómnibus" se atribuye mucho más recientemente, en 1972, a Victor Fell Yellin. Usadas esporádicamente en el Barroco, llegaron a ser muy frecuente en el transcurso del XIX (Ej. "Liebestraume" para piano de Liszt).

ASPECTOS ESTILÍSTICOS.

Entre los tratados de armonía suele aparecer el siguiente consejo: al encadenar sextas aumentadas que tengan 5ª justa (alemana) con la dominante, conviene intercalar la 4ª y 6ª cadencial para evitar las llamadas por algunos autores "quintas de Mozart". (FIG3)



Algunos admiten dichas quintas (con apelación a tan alta autoridad musical), entendiendo que se producen entre el bajo y una parte intermedia. Efectivamente, veamos con ejemplos del repertorio pianístico el cuidado exquisito con el que Beethoven, Haydn y el mismo Mozart evitan dicho encadenamiento cuando se produce entre las partes extremas.

La sonata para piano en Sol M op.79 para piano de Beethoven es una sonata ciertamente única; el propio autor lo deja claro con la indicación "presto alla tedesca" en su primer movimiento. Toda la sonata está impregnada de un sabor popular que, muchas veces mal entendido, ha hecho de la misma una obra recurrente en los cursos elementales de piano. Y ello a pesar de las dificultades técnicas que ofrece, especialmente su último movimiento.

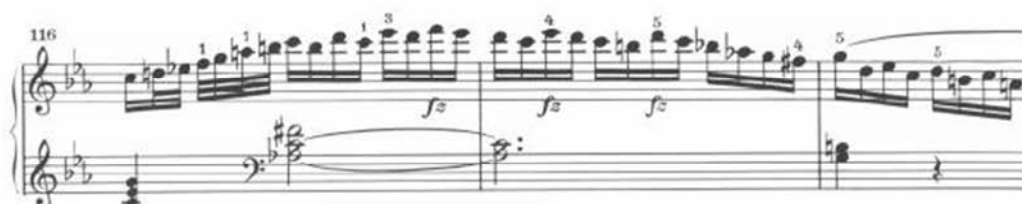
Tal vez debido a su carácter evocador de los "Ländler", no encontraremos en esta sonata un gran despliegue de medios desde un punto de vista armónico. Aún así, en el segundo movimiento, con forma ABA, al término de la sección central en Mi bemol Beethoven transforma la tónica de dicha tonalidad en sexta alemana que conduce a Re mayor como dominante de Sol menor (tonalidad principal), mecanismo modulador que no deja de sorprender en este contexto de sencillez. (FIG4)



Obsérvese como conduce la voz superior: si bien lo razonable en este compás podría ser dilatar la figuración para ir retomando la vuelta a la primera sección, Beethoven se precipita en semicorcheas en una aparentemente extraña conducción melódica de Si bemol a Fa sostenido. ¿Porqué no optó Beethoven por una versión alternativa como la que se ofrece aquí?. Parece claro que una de sus prioridades era evitar las "Quintas de Mozart" en las partes extremas. (FIG5)



Haydn procede de forma análoga en el 1er movimiento de su sonata nº 58 en Do (Hob. XVI/48). Obsérvese que tras alcanzar en repetidas ocasiones el Mi en los compases 116 y 117 finalmente decide resolver en Sol, por lo que la melodía descende en el último momento, tomando el Fa# que antes sonaba a la octava inferior. (FIG6)



En el segundo movimiento de la sonata de Mozart KV 189 h (283) 1774 en Sol mayor hay una curiosa vuelta al tema principal: tras cadenciar en la dominante de La, una soldadura cromática nos conduce de nuevo a Do mayor directamente. (Los cambios de tono por terceras son muy inusuales hasta Beethoven). Un poco antes, en los compases 21 y 22, el discurso armónico se ha detenido en una oscilación entre una sexta aumentada y la dominante, Mi mayor. (FIG7)



Observamos nuevamente como una rápida sucesión de fusas en la melodía nos aleja del do que irremediablemente hubiese sido conducido a Si, en lugar del Sol# que figura en el siguiente compás. ¿No parece Mozart querer evitar "sus quintas"?

ASPECTOS DIDÁCTICOS.

Según la concepción clásica de Rameau, los acordes se forman superponiendo terceras a un sonido fundamental. Los estudios de Armonía suelen organizarse siguiendo este principio, de forma cuando los alumnos se topan con las sextas aumentadas ya manejan un amplio abanico de dominantes; aún así suele costar trabajo comprender la función de las sextas aumentadas, tal vez por sus peculiaridades morfológicas y su uso casi exclusivo como dominantes secundarias.

Beethoven nos proporciona un elegante ejemplo de su uso en el primer movimiento de la sonata para piano op.2 nº 1 en Fa menor. En la coda de la exposición usa insistentemente la séptima disminuida sobre Re resolviendo en la cuarta y sexta cadencial de La bemol mayor.

(FIG8)



Sin embargo en la coda final del movimiento sustituye la séptima disminuida por una sexta aumentada. Es decir, ambos acordes desempeñan el mismo papel en análogo lugar. La primera de las sextas comparte los sonidos Si y Fa con la séptima disminuida sobre Si natural que hubiese podido emplear aquí Beethoven. En el caso de la sexta alemana las diferencias morfológicas con la 7ª disminuida son aún menores, distinguiéndose tan sólo por el Re bemol de aquella en oposición al mismo sonido natural que hubiese tenido el acorde de séptima.

(FIG9)



Es en los tratados de armonía moderna y de Jazz donde se muestra la función de estos acordes de un modo más claro. Sin embargo aún no conozco ninguno que relacione de modo explícito lo que en esos ámbitos se denomina "sustitución de tritono" con las sextas aumentadas.

El concepto de "sustitución de tritono" surge de la esencia del movimiento-reposo o tensión-distensión armónica: la caída de la dominante a la tónica. Puesto que la dominante por excelencia es el acorde de séptima dominante y su "alma" el tritono, podemos reducir dicho acorde a ese único intervalo y enmarcarlo con otros sonidos del modo que se muestra en la figura 7. (FIG10)

Figure 10 shows five musical examples (A, B, C, D, E) illustrating the concept of tritone substitution. Each example consists of a treble and bass staff with chords. Below the staves, Roman numerals are provided for each example.

Example	Treble Staff	Bass Staff	Chords
A	Do: V	Fa: II	Do: V, Fa: II
B	Do: V	Fa: II	Do: V, Fa: II
C	Do: V	Fa: II	Do: V, Fa: II
D	Do: V	Fa: II	Do: V, Fa: II
E	Do: V	Fa: II	Do: V, Fa: II

En los ejemplos A, B, C y D se muestra cómo una séptima de dominante sobre sol puede ser sustituida por otra sobre Re bemol (enarmonizando el Si con Do bemol). Lo que la armonía tradicional hubiese llamado "resolución excepcional de la 7ª del acorde" se rescribe como sexta aumentada. (Ejemplo E). El nuevo acorde posee el mismo tritono y comparte con el primero la función de dominante de do mayor. (En un contexto de Fa hablaríamos de la dominante de la dominante).

Debido a las quintas que se producen en el ejemplo D, la armonía clásica siempre ha recelado de esta resolución como hemos visto anteriormente; sin embargo en contextos jazzísticos, de blues, etc., el ejemplo D es un encadenamiento muy usual. En armonía tradicional el intervalo característico aparecerá como sexta aumentada o séptima menor en función de la corrección de la escritura, obviando aquí distintas consideraciones sobre los sistemas de afinación al uso.

Dicho en pocas palabras, una séptima de dominante sobre el segundo grado rebajado puede funcionar como dominante; o en su caso, el sexto grado rebajado como dominante de la dominante. ¡Y no es otra cosa que una sexta aumentada.!

Veamos finalmente cómo la sustitución de tritono puede ilustrar la función de las sextas aumentadas, proporcionando un punto de vista complementario al ofrecido en la enseñanza escolástica de la armonía.

En la cadencia final del "Ornithology" de Charlie Parker la séptima de dominante sobre Re ha sido sustituida por otra sobre La bemol, aparentando un simple cromatismo entre el II y el I. Por el contrario en el "turn around" del siguiente compás sí aparece el acorde sustituido.

(FIG11)

Con las partes escritas: (FIG12)

En el "Round Midnight" ("Thelonius Monk Story") de Miles Davis vemos que en la cadencia final la séptima de dominante sobre do bemol precede a la dominante. Es decir, en este ejemplo la sexta aumentada funciona como dominante de la dominante. (FIG13).

Handwritten musical score for "Round Midnight" by Miles Davis. The score consists of ten staves of music, each with a corresponding chord progression written above it. The chords are as follows:

- Staff 1: Eb- C-7 b5 F-7 b5 Bb7 alt. Eb-7 Ab7
- Staff 2: B-7 E7 Bb-7 Eb7 Ab-7 Db7 Eb-7 Ab7
- Staff 3: 1. B7 Bb7 2. B7 Bb7 Eb-7
- Staff 4: C-7 b5 F-7 b5 Bb7 C-7 b5 F-7 b5 Bb7
- Staff 5: Ab-7 Db7 Gbmaj7 Cb7 Bb7 Eb7 Db7 Cb7 Bb7
- Staff 6: Eb- C-7 b5 F-7 b5 Bb7 alt. Eb-7 Ab7 B-7 E7 Bb-7 Eb7
- Staff 7: Ab-7 Db7 Eb-7 Ab7 Cb7 Bb7 Eb-

Con las partes escritas: (FIG14)

Handwritten musical score for "Round Midnight" by Miles Davis, showing a simplified version of the chord progression across three staves. The chords are as follows:

- Staff 1: Cb7 Bb7 Eb-

El barroco condujo poco a poco a la simplificación de los modos gregorianos, que redujo a solo dos: *jonio* (que es en realidad igual a un *hipofrigio* y corresponde a nuestro *modo mayor*) y el *eolio* (que corresponde a nuestro *modo menor natural*). No obstante, éste fue un proceso gradual que dejó en el camino muchas partituras con reminiscencias modales (modos transportados). El único modo que permaneció en uso fue el frigio, cuya característica más acusada es la segunda menor del giro melódico 2 1. Y es en este contexto modal y en su mezcla con la tonalidad en donde surgen dos de los acordes más característicos, no sólo del barroco, sino del clasicismo y del romanticismo.

Tonalmente: 6> 5

Modalmente: 2 1



mi: N D T la: T SII⁶ 6It D

Tonalmente: 6 5

Modalmente: 2 1

EJERCICIOS

Four musical staves in bass clef, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Each staff contains a sequence of five notes: G₂, A₂, B₂, C₃, and D₃. Below each staff are numerical figures for figured bass.

- Staff 1: $+4/3$, 6, $\sharp 6$, $6/4$, $9/7+$
- Staff 2: $+6$, $\sharp 6/5$, $6/4$, 7+
- Staff 3: $6/8$, $\sharp 6/5$, $6/4$, 7+
- Staff 4: $b6$, \sharp , $\sharp 6$, \sharp

2. En las siguientes progresiones, escriba los acordes de 6ªAum indicados, conduciendo las voces correctamente con las armonías adyacentes. Después complete el análisis con números romanos.

Ejemplo 30.23

Seven musical examples (A-G) showing voice leading and figured bass. Each example has a vocal line and a figured bass line.

- A. si: It^6 , fa: It^6 , mi: Al_5^6
- B. (no text)
- C. (no text)
- D. sol: $Fr_{3/4}^4$, Reb: $Fr_{3/1}^4$
- E. (no text)
- F. La: $It^6/V/V$
- G. re: Al^{03}

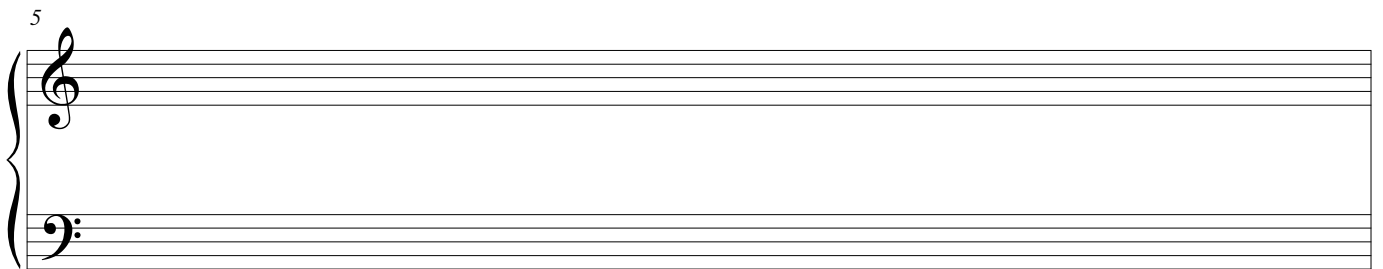
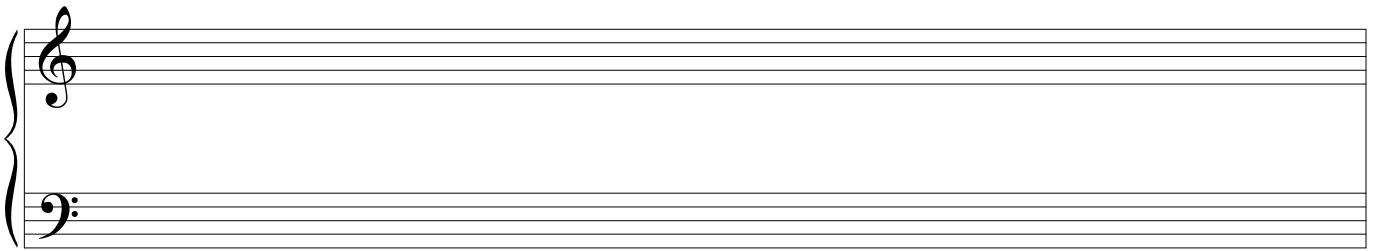
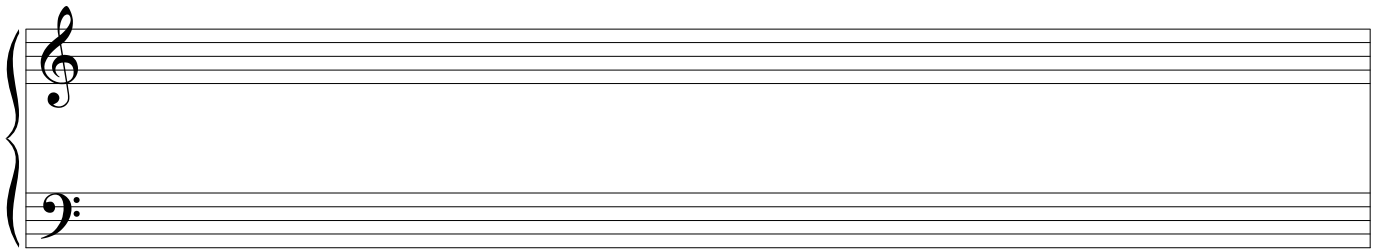
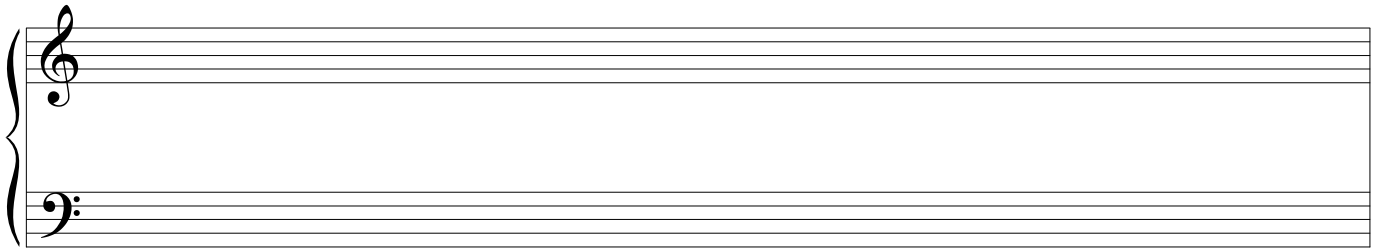
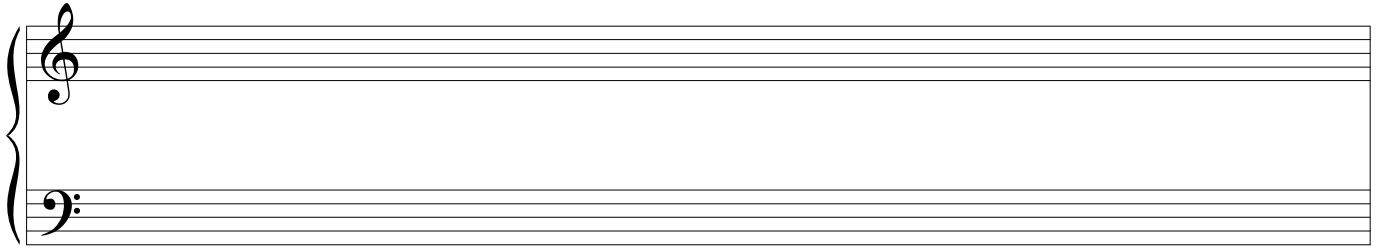
1. En el siguiente ejemplo aparecen diversos acordes de sexta aumentada en la tonalidad de Re menor. Identifique cada uno con la designación apropiada y resuélvalos correctamente en los acordes indicados.

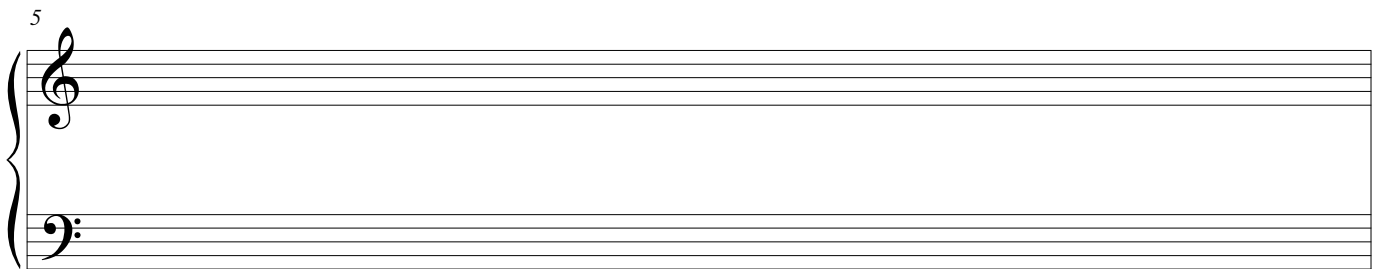
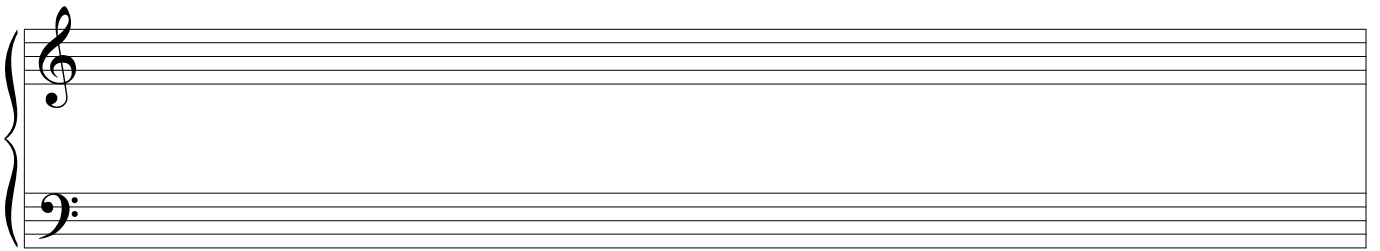
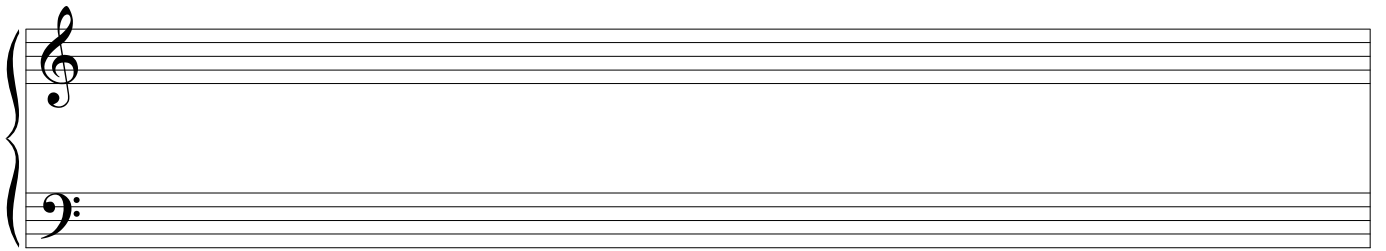
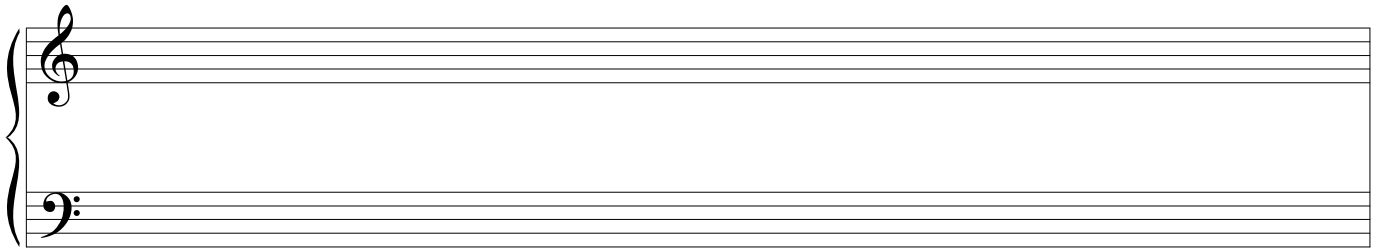
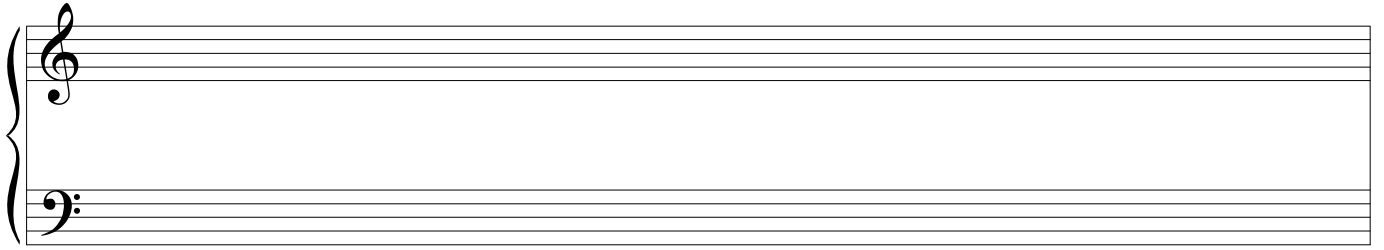
Ejemplo 30.22

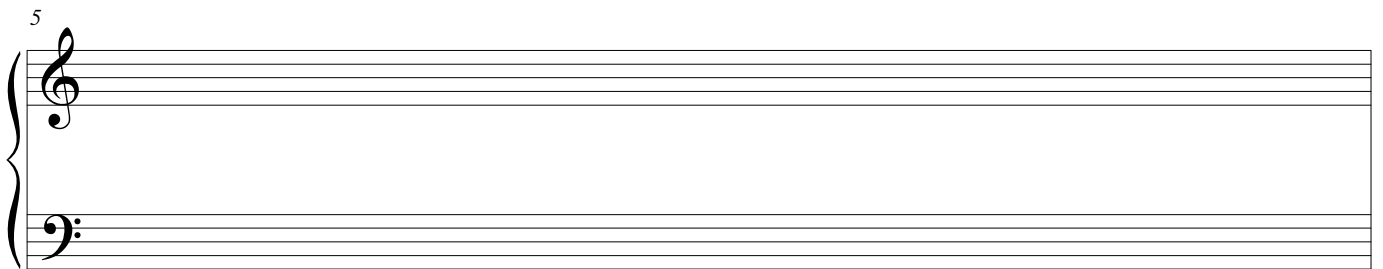
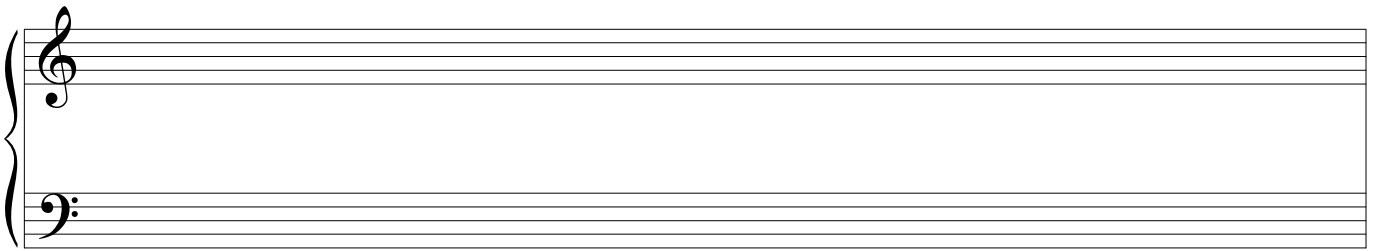
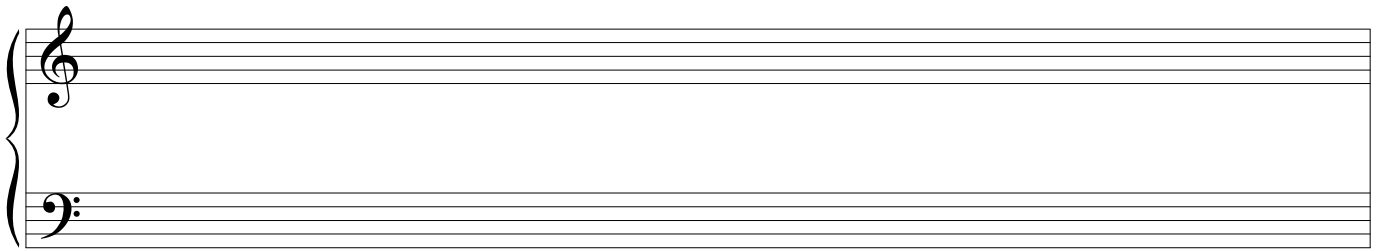
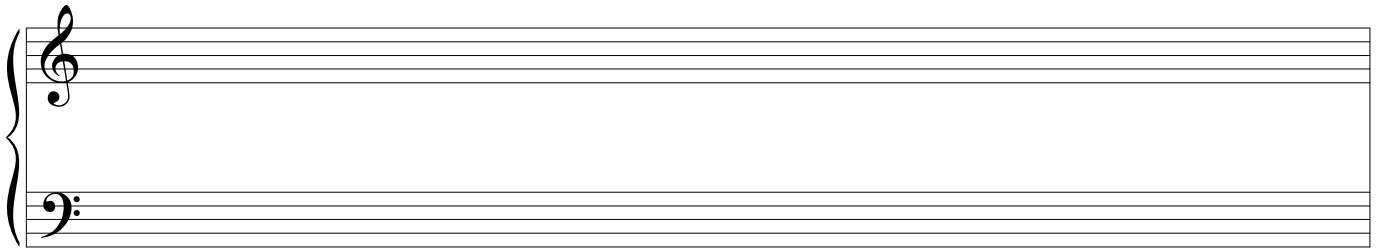
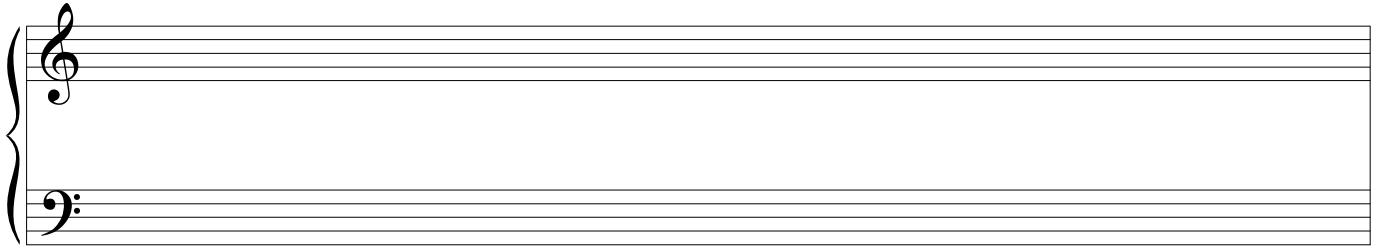
re: V $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$ V V V/V I

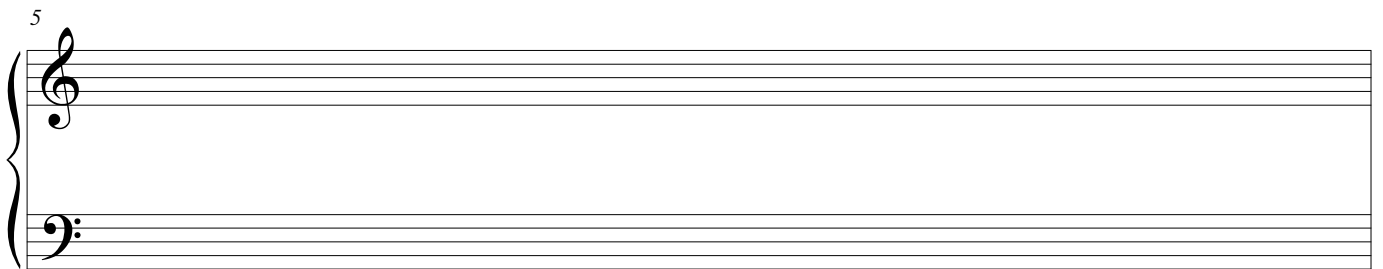
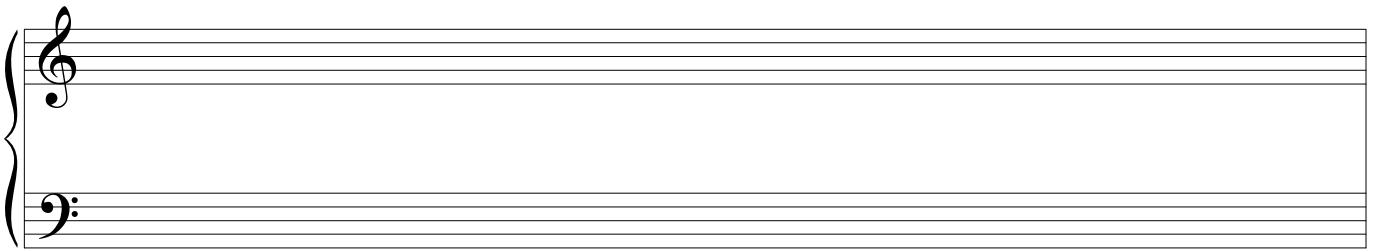
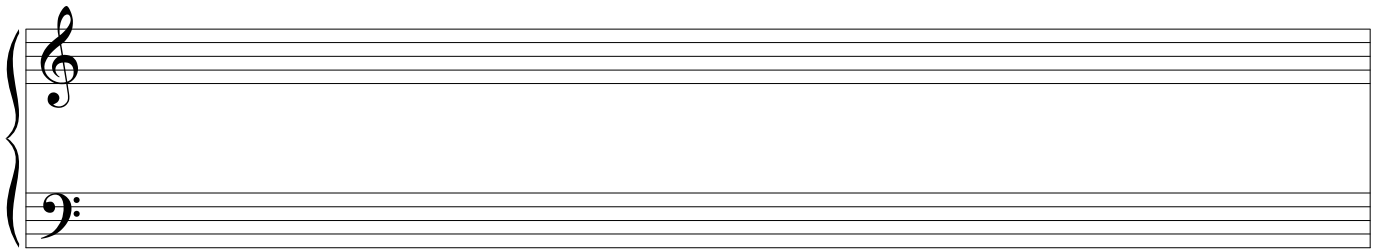
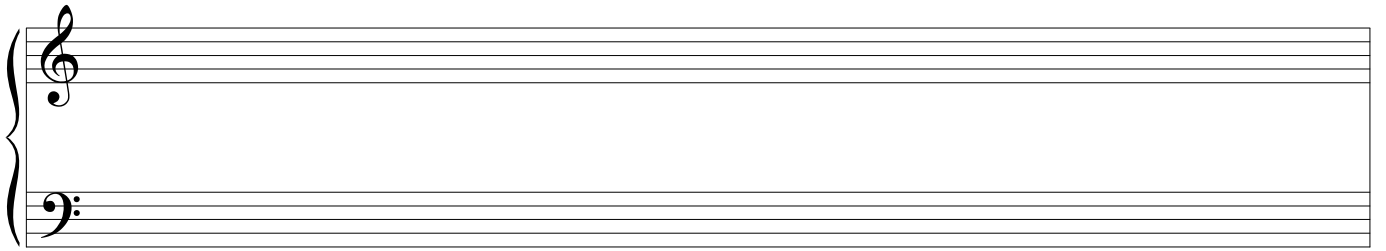
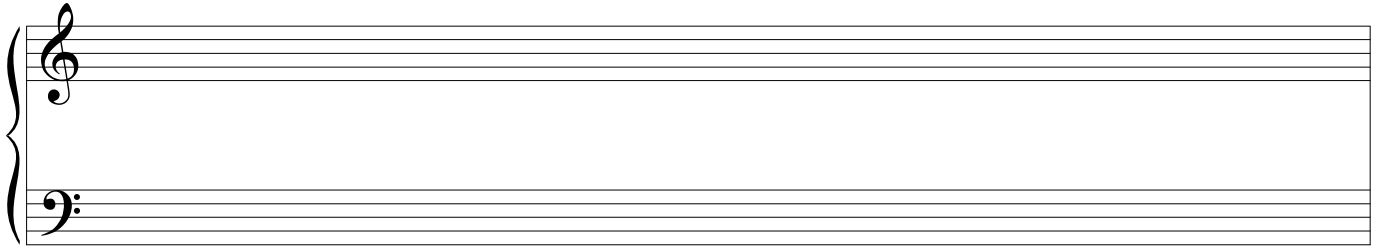
2. Analizar el siguiente fragmento perteneciente a la *Bagatela en Sol menor, op. 119, n° 1* de Beethoven:

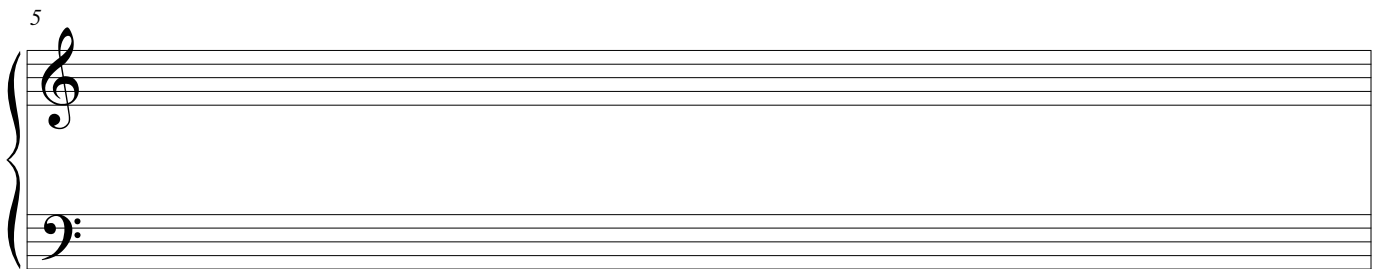
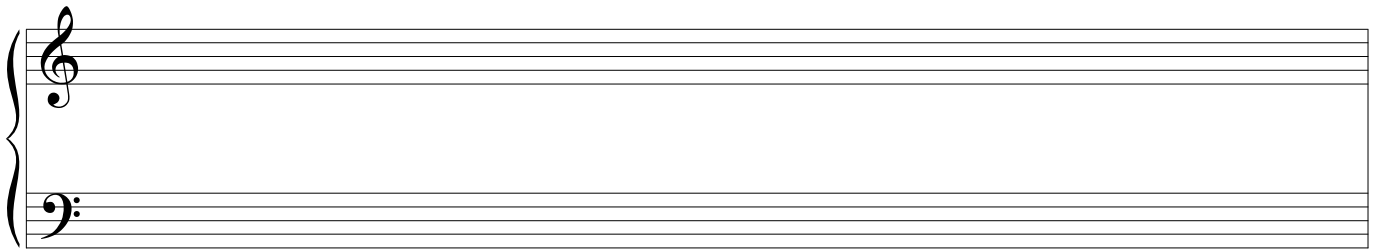
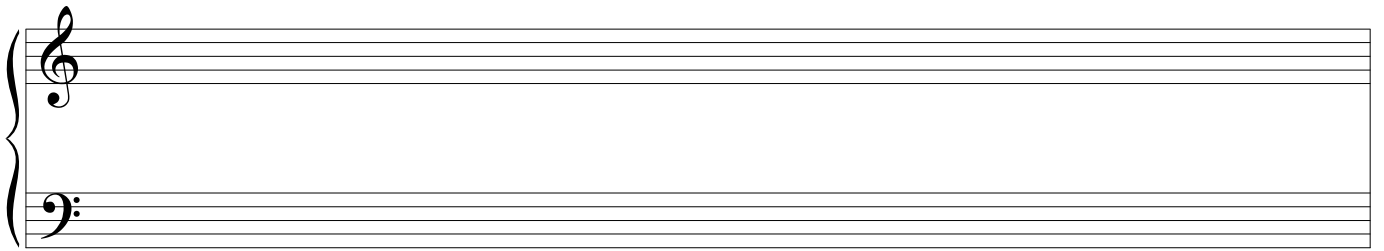
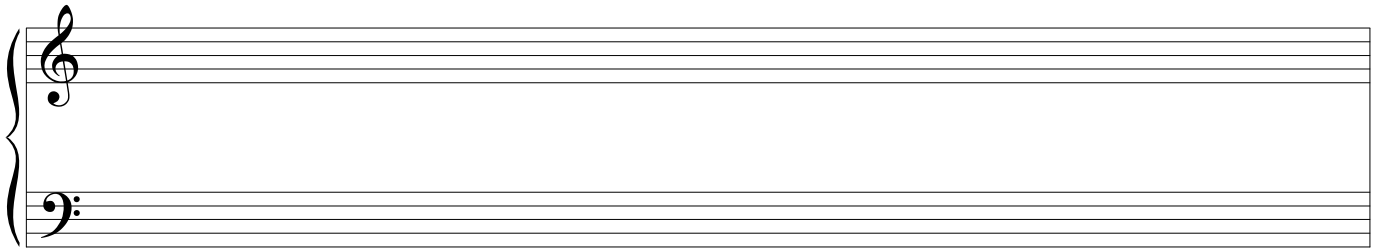
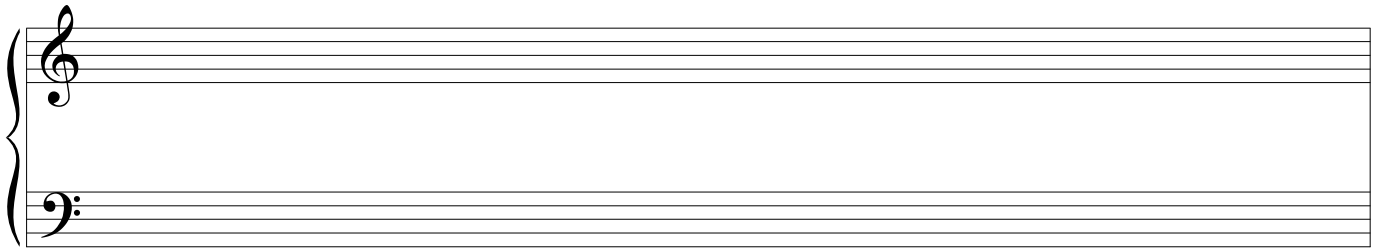
3. Analizar el siguiente fragmento perteneciente a la *Sonata en La menor, op. 42, D. 845* de Schubert:











1 El modo frigio y el origen de la sexta napolitana

De manera esquemática, definiremos la *sexta napolitana* como el acorde perfecto mayor que se forma sobre el segundo grado rebajado. Lo definiremos como N^{6>}. El nombre de sexta se debe a su "estado" habitual (primera inversión).

Se relaciona su origen con el modo frigio (ver hoja 11). En la melodía generalmente, la nota característica del acorde es la segunda menor, un semitono por encima de la nota principal de la escala, como ocurre en el modo frigio. La *sinfonia* introductoria de la **Cantata de los campesinos BWV 212** ilustra de manera didáctica esta relación modal: en medio del movimiento se escucha una rústica escala eolia tocada al unísono por toda la orquesta;



2 El nacimiento de la sexta napolitana en la música vocal

El acorde nació a mediados del siglo XVII en la música vocal para expresar «afectos» como el dolor, la tristeza, la súplica, el llanto o la ternura. Aunque asociado a la escuela de ópera napolitana, el compositor romano Giacomo Carissimi (1605-1674) lo usó antes de 1650 en el oratorio que narra la **Historia de Jefté**, cuando éste, de vuelta a casa, se encuentra a su única hija; el juez Jefté había prometido a Dios el sacrificio de la primera persona que saliese de su casa al regreso si ganaba la batalla contra los amonitas. En el inicio del pasaje se observa de nuevo la conexión del acorde con el modo frigio.

En el principio de la historia del acorde, la sexta napolitana era una apoyatura de la quinta en un acorde sobre el cuarto grado. En la cantata de Carissimi "**Mesto in send'un antro ombroso**" se encuentran tres ejemplos consecutivos sobre la palabra "*dolore*", primero en re m, luego en la m y finalmente en mi m; el acorde que sigue a la sexta napolitana es el de dominante con la apoyatura de la cuarta por la tercera.

ma sì dol-ce me-lo-di-a non lu-sin - - - ga'l mio do-lo - - - re, ma sì dol-ce me-lo -
di-a non lu-sin - - - ga'l mio do-lo - - - re, il mio do-lo - - - re.

3 La expresión de los afectos

Posteriormente desapareció la quinta, de modo que la característica sexta menor dejó de ser apoyatura para convertirse en nota propia del acorde. Un ejemplo de ello se puede ver en el compás 11 de la canción de Mozart "**Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte**" («Cuando Luisa quemó las cartas de su amante infiel»): la sexta menor resuelve en el sol de la cuarta y sexta cadencial, el enlace más habitual en el Clasicismo. La sexta napolitana expresa el dolor que le causa a Luisa el saber que «él no cantaba sólo para mí» (*„er sang nicht mir allein“*).



Un caso opuesto al significado tradicional de la sexta napolitana en la música vocal del siglo XVIII –dolor, llanto, tristeza, súplica,...– se encuentra en el *Lied Morgen (Mañana)* de Richard Strauss: al acorde napolitano le corresponde la palabra „Glückes“, «dicha, felicidad»; ciertamente la sonoridad resulta luminosa y reconfortante, siempre que se toque desde el comienzo del recitativo de la voz, pues si lo que se toca es sólo la semicadencia formada por la sexta napolitana y la dominante que la sigue, entonces el resultado sonoro será bien distinto. Cómo cambia el «afecto» de un acorde según el contexto en el que se encuentre.



La súplica, la misericordia y la compasi3n son «afectos» que Bach asocia habitualmente a la sexta napolitana, como en el aria „*Erbarme dich*“ de la *Pasi3n seg3n San Mateo*.

5 Los enlaces de la sexta napolitana

La sexta napolitana se encuentra generalmente antes de la dominante en un contexto cadencial. En la mencionada cantata de Carissimi le sigue el acorde de dominante con la apoyatura de la cuarta por la tercera (el segundo caso del ejemplo). Otra posibilidad, m3s dram3tica por el intervalo de la melodía y por la evidente falsa relaci3n entre el tiple y el tenor, es la del descenso de tercera disminuida (tercer caso del ejemplo). M3s suave, m3s «educado», resulta el enlace con la cuarta y sexta cadencial, empleado con mayor frecuencia en el Clasicismo (cuarto caso). En el quinto caso, el menos utilizado de los cinco, la sexta napolitana se enlaza con la primera inversi3n de la t3nica; y en el primero aparece en su estado original, como apoyatura.

Ejemplo



El acorde que sigue a la sexta napolitana en la mayor parte de los casos es el de dominante sobre el quinto grado. Otra posibilidad es la de enlazarla con el acorde de t3nica en primera inversi3n, como ocurre en los compases 55 y 56 de la elegantísima *Sonata n3 4* del op. 17 de Johann Christian Bach. Despu3s de un pasaje en el que la armonía se

mueve en torno a la dominante de mi m (cc. 49-53), la música asciende durante dos compases (53-54) hasta el inesperado, espectacular cambio de color originado por la sexta napolitana; le sigue el acorde de tónica en primera inversión con un floreo superior del mi, fa#, que contrasta con el fa natural del compás anterior. El enlace se repite luego (cc. 59-60), aunque ya sin el efecto dramático de la primera vez.



6 El segundo grado rebajado

Siguiendo la teoría de la inversión de los acordes, tradicionalmente se ha considerado a la sexta napolitana como la primera inversión del segundo grado rebajado. Sin embargo, el acorde nació cuando todavía no estaba vigente la teoría enunciada, entre otros, por Rameau, y cuando aún no se le había dado la vuelta. En efecto, durante unos 150 años, desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII, la sexta napolitana fue, como su propio nombre indica, un acorde de sexta y no una primera inversión. De hecho, su supuesto «estado fundamental», aunque derivado de la sexta napolitana, es otro acorde que aparece en contadísimas ocasiones antes de que Beethoven y Schubert empezasen a usarlo regularmente.

El siguiente paso en la evolución del acorde se produce cuando se le da la vuelta, es decir, cuando se convierte en un segundo grado rebajado. No es cierto históricamente que el acorde de sexta napolitana sea la primera inversión del segundo grado rebajado; éste se empieza a emplear ¡ciento cincuenta años después! de la aparición de aquél. En la exposición del tercer movimiento de «**La tempestad**» de Beethoven conviven los dos acordes: en el compás 60 hay una sexta napolitana tradicional en la m que precede a una cuarta y sexta cadencial y en el 10 y en el 18 está el segundo grado rebajado de re m. En la reexposición volverá a aparecer el segundo grado rebajado en un contexto modulante (c. 232), ya que también es la subdominante de Sib M.

En el compás 20 de la **Fantasia** en fa m para cuatro manos de Schubert (**D 940**) aparece el acorde de sexta napolitana, utilizado luego insistentemente en los compases 31, 33 y 35 antes de la dominante para crear una tensión creciente que luego se disolverá, tras un silencio, en el inesperado y maravilloso Fa M del compás 38. El Largo y el Allegro vivace (en los que aparecen nuevas sextas napolitanas) están en fa# m (= solb), tonalidad napolitana respecto de fa m. Cerca del final se encuentra el segundo grado rebajado, incluso en la ¡segunda inversión!

Erkönig, El rey de los alisos, D 328, canción de Franz Schubert. En el compás 113, re m; en el 117, segundo grado rebajado, mientras le habla al niño el seductor y amenazante rey de los alisos. En el 132, sol m; en el 143, segundo grado rebajado, en el momento justo en el que el padre con su hijo en brazos alcanza su destino; en los compases 145 y 146 el segundo grado rebajado se convierte en sexta napolitana, antes de que se recite «en sus brazos el niño estaba muerto», „in seinen Armen das Kind war todt“, a la que sigue el cuarto alterado con séptima disminuida, la séptima de dominante y el acorde de tónica para concluir.



7 Las posibilidades moduladoras del acorde

En el tercero la sexta napolitana es un acorde común a do y sol m: el sexto grado en primera inversión en la primera tonalidad y la sexta napolitana en la segunda. Un buen ejemplo de cómo el oído puede interpretar un mismo acorde de manera diferente, en el momento y después de haberlo escuchado. En el cuarto se escucha el giro frigio reb – do en do m y lab – sol en sol m en la dominante secundaria del cuarto grado. El ejemplo del tercer movimiento de la sonata para oboe y continuo de Vivaldi, en un contexto modulante, no es habitual. Durante el Barroco y el Clasicismo la sexta napolitana suele estar en un contexto cadencial; será posteriormente cuando se exploren las interesantes posibilidades moduladoras del acorde.

En la **Sonata para piano** en Do M KV 545 de Mozart se puede encontrar un caso similar. El minúsculo desarrollo del primer movimiento –nada más empezar, Mozart ya está buscando la reexposición– comienza en sol m; en el compás 36 se introduce la tonalidad de la m y a partir del 37 hay una progresión de quintas que conduce a la sexta napolitana del 41, que a su vez es la subdominante de Fa M, tonalidad en la que se reexpone en el 42.

En el **Larghetto K 34** de las **XLII Suites de Pièces pour le Clavecin** de Domenico Scarlatti aparece otro caso en un contexto modulante. Después de la cadencia perfecta en re m de los cc. 3-4 comienza una nueva frase en el acorde de tónica, cuya quinta está precedida por la apoyatura superior; en el compás siguiente se introduce la tonalidad de la m por medio de la dominante, momento en el que el oído escucha el acorde anterior como sexta napolitana (en la forma en la que aparece al principio de la historia del acorde: apoyatura superior de semitono sobre el cuarto grado). En el compás 7 se vuelve a repetir la misma armonía, pero ya como acorde inequívoco de la m. El procedimiento se escuchará otra vez en la segunda parte de esta forma binaria (cc. 21 y 23).

En la ambigua sonata «**para conocedores y aficionados**» en si m, H. 245 (1774), aparece un interesante caso de sexta napolitana. Al principio del primer movimiento no está muy claro si estamos en si menor o en Re M: el acorde de la anacrusa es si m, a continuación una pequeña cadencia en Re, al cuarto compás cadencia en si pero dos compases más tarde otra cadencia en Re, después de lo cual aparece la sexta napolitana de si m seguida del acorde de tónica en primera inversión con la séptima por la sexta; pero luego se descubre que el do (la apoyatura de la sexta en el acorde de tónica) es también la séptima de dominante de Sol M, tonalidad que se afirma en la cadencia de los compases 7-8.



Frauenliebe und Leben (Amor y vida de mujer), ciclo de canciones de Robert Schumann sobre poemas de Adelbert von Chamisso. Cuarta canción: „**Du Ring an meinem Finger**“ («Tú, anillo en mi dedo»). A partir del compás 25 la armonía, el ritmo y la melodía se vuelven nerviosos, inestables y ansiosos («quiero servirle, vivirle, escucharle, darme...»); la tensión llega a su clímax al principio del compás 28 y luego se diluye poco a poco hasta que se alcanza el tranquilizador Mib M del inicio (c. 33). El compás 31 es armónicamente extraordinario. En el 30 se introduce lo que parece va a ser sol m y en el 31 aparece la cuarta y sexta cadencial en el tercer tiempo, antes de la cual se encuentra la sexta napolitana (do – mib – lab). Tras la cuarta y sexta cadencial viene, sorprendentemente, un acorde menor (lo que se esperaba era un acorde mayor, la dominante) sobre el séptimo grado (primero con séptima menor, luego con séptima disminuida) de Mib M, tonalidad en la que finalmente se estabiliza la música. La sexta napolitana suaviza la sorpresa: con el la natural el pasaje sonaría forzado.



8 El acorde en el modo mayor

El mismo enlace se puede encontrar en el aria para contralto „**Ich will doch wohl Rosen brechen**“, de la cantata **BWV 86**. En el compás 27 introduce el cuarto grado alterado (con la séptima disminuida do natural) en La M, en el 28 está la dominante y en el 29 el ritmo armónico se acelera al acercarse la cadencia: tónica menor, sexta napolitana, otra vez cuarto alterado, dominante y tónica mayor en el 30. El cuarto alterado con el do natural y la tónica menor suavizan la sexta napolitana, que de lo contrario sonaría forzada en modo mayor. „**Wenn mich gleich die Dornen stechen**“, «si me pinchan enseguida las espinas».

Ejercicios con el acorde de sexta napolitana

Cifrar y realizar el siguiente bajo escribiendo dos versiones distintas de la cadencia napolitana (dos últimos compases).



Realizar el siguiente soprano utilizando la función modulante del acorde napolitano

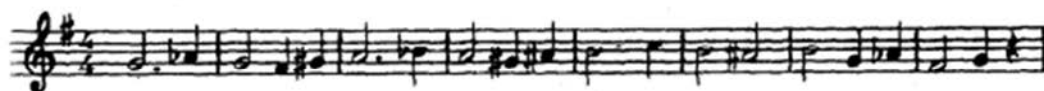
Plan tonal: re: la: Do: Fa: Sib: Mib: re:



Realizar los siguientes bajos con el acorde de sexta napolitana como acorde modulante.



3.

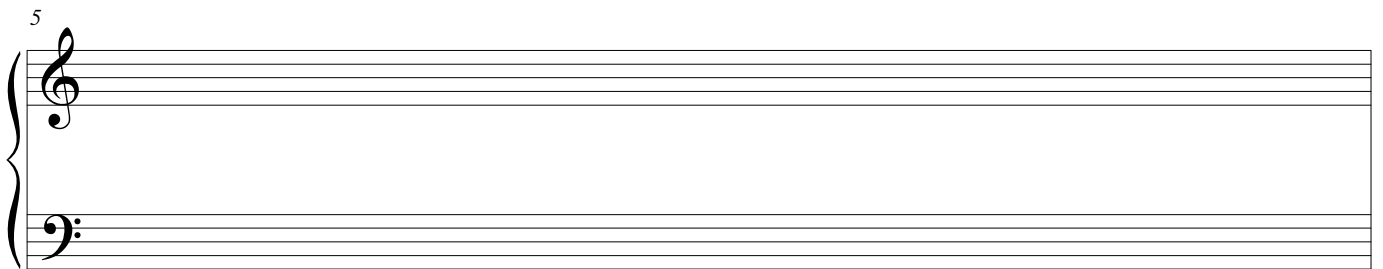
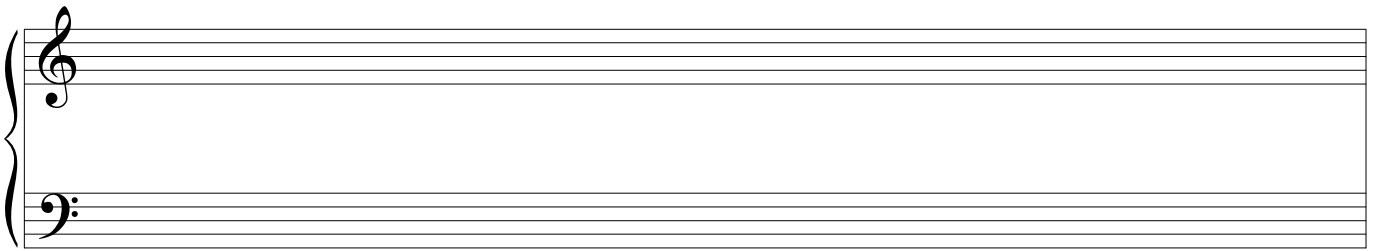
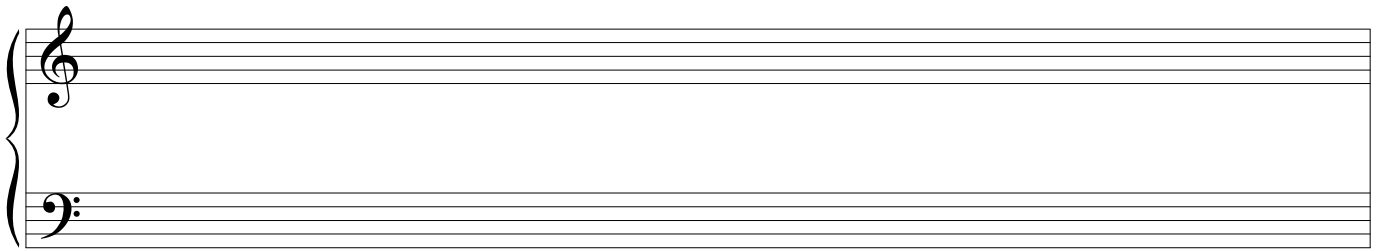
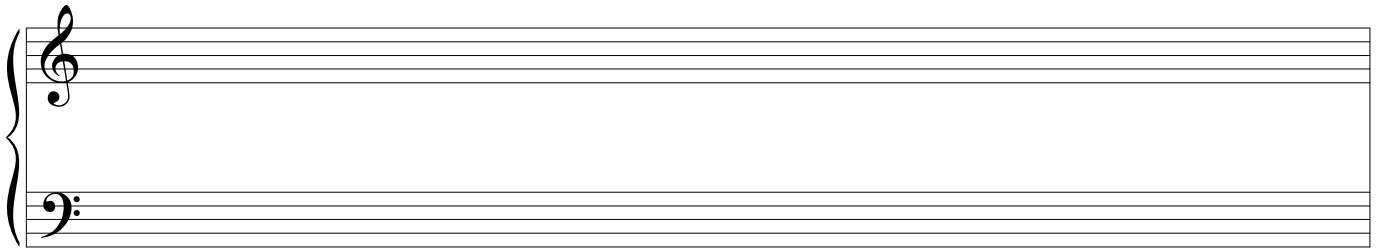
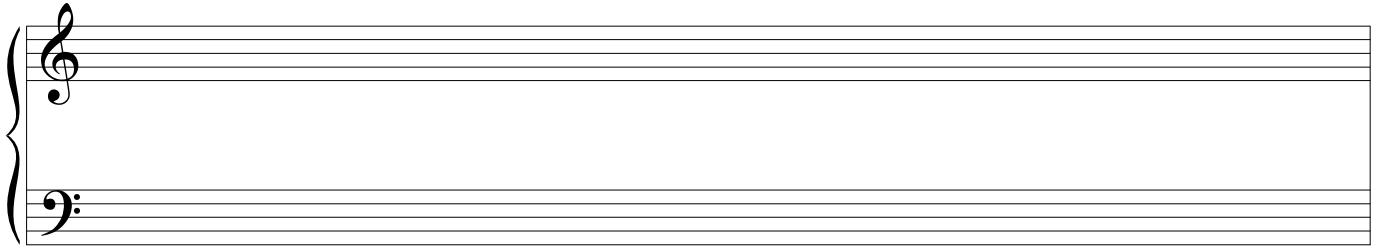


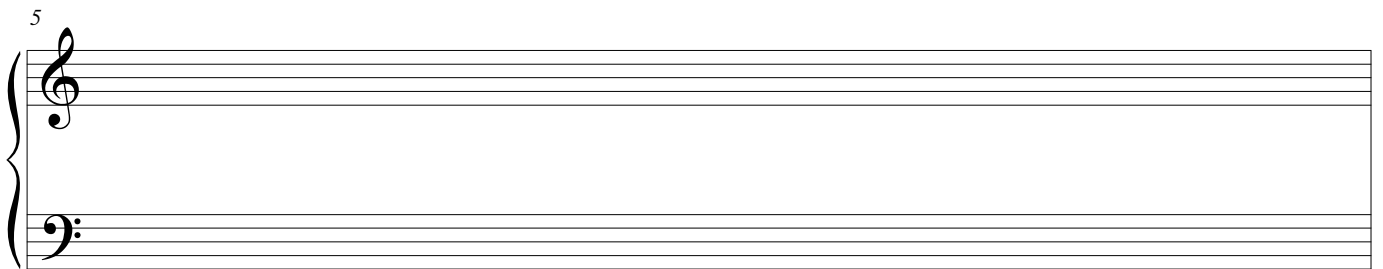
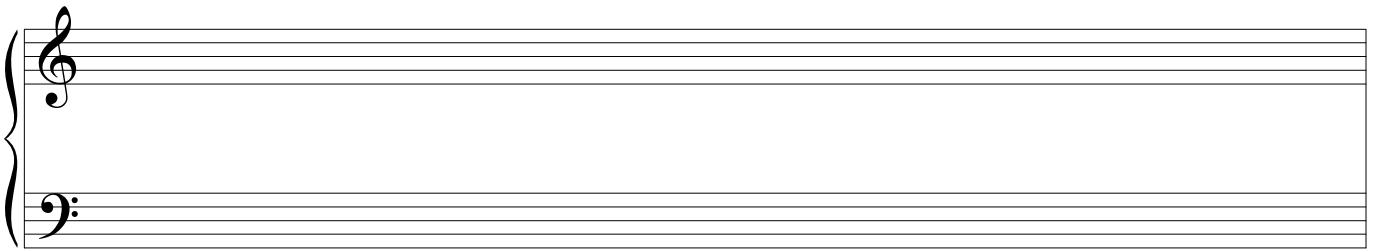
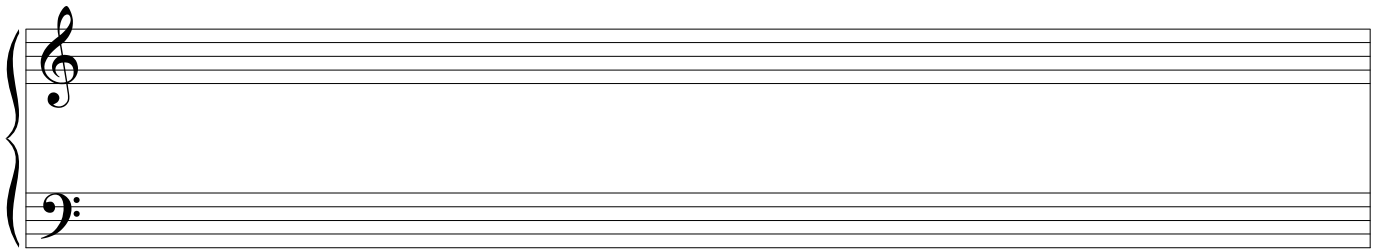
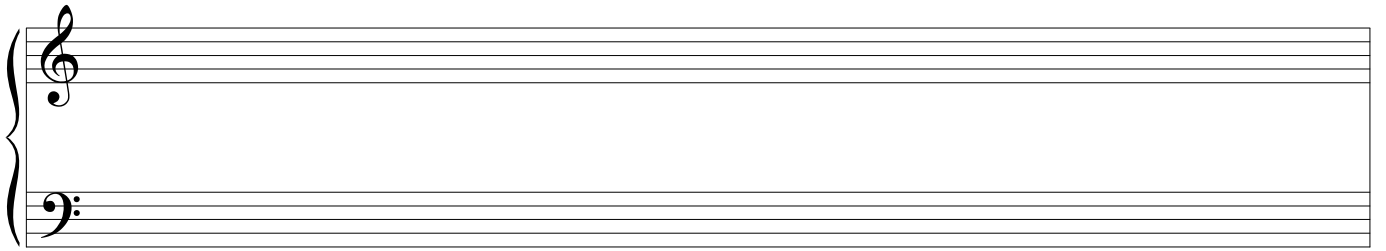
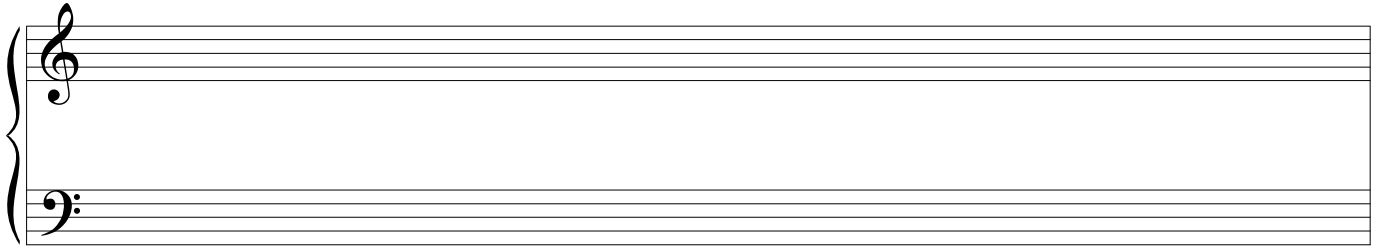
Allegro assai.

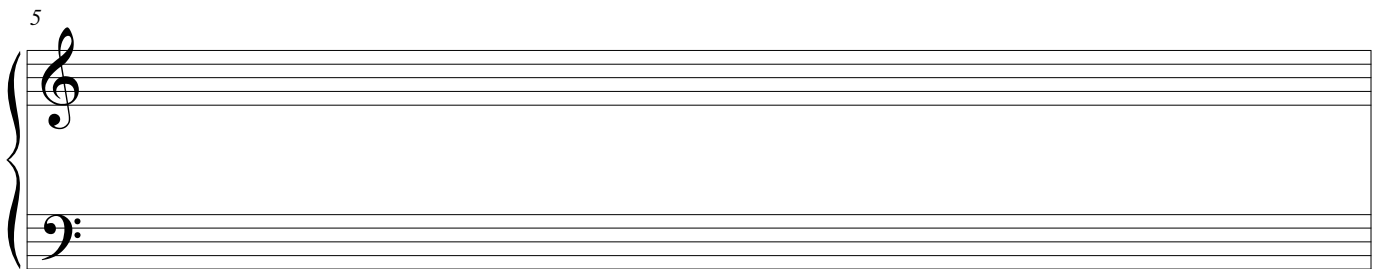
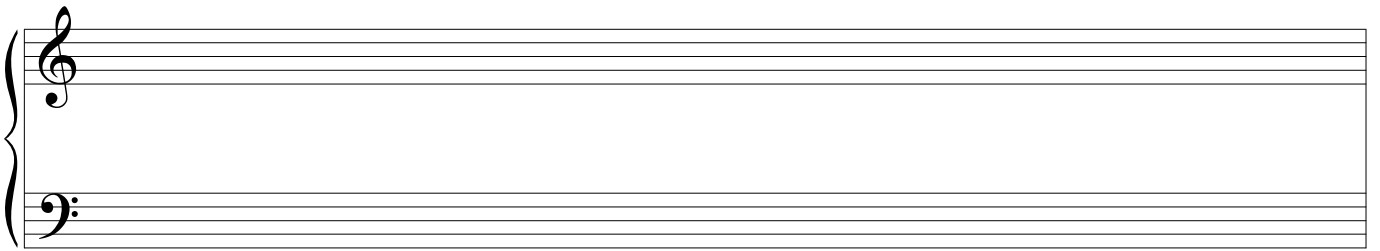
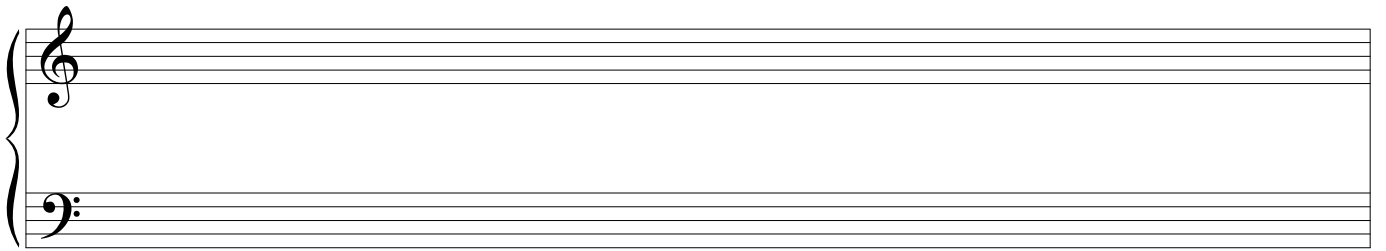
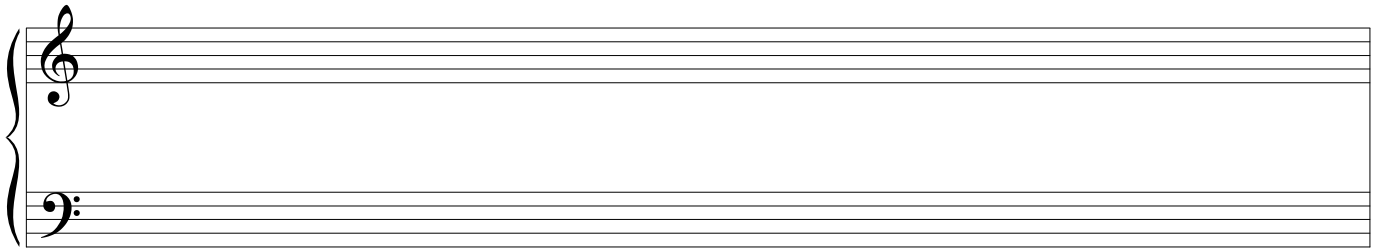
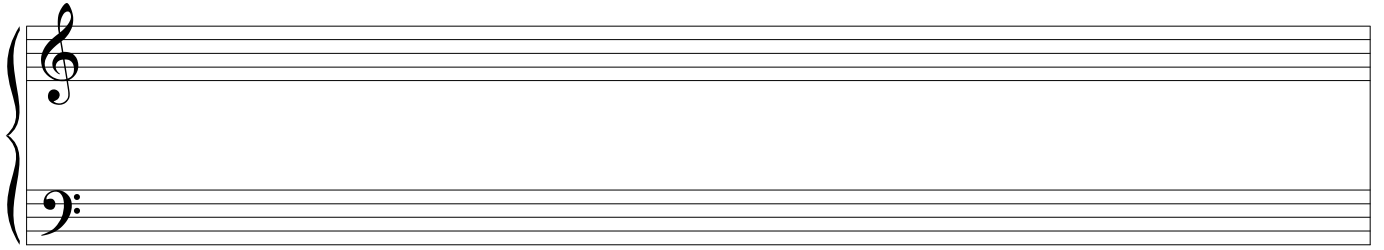
Sonate N° 23.

The musical score for Sonata N° 23, Allegro assai, is presented in five systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 12/8. The score is written for piano and violin.

- System 1:** The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The violin part enters with a melodic line.
- System 2:** The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The violin part features a trill (*tr*) and a tremolo (*trm*) in the final measure.
- System 3:** The piano part is marked *dolce* (sweet). The violin part has a melodic phrase.
- System 4:** The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking. The violin part continues with a melodic line.
- System 5:** The piano part features a series of chords with dynamics *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The violin part has a melodic line.







Modulación a tonalidades lejanas II

En el capítulo 34 vimos que la posibilidad de modular a tonalidades lejanas amplió considerablemente las perspectivas armónicas de los compositores clásicos y románticos. El número de objetivos tonales aumentó enormemente, del mismo modo en que aumentaron las técnicas modulatorias. Hemos analizado cuatro de ellas: por cambio de modo, por nota común, por acorde pivote o por movimiento cromático directo. En este capítulo exploraremos otras formas de modular, incluyendo los acordes pivote enarmónicos, las alteraciones cromáticas de los acordes de séptima disminuida, las secuencias estrictas y la conducción cromática de las voces.

MODULACIÓN ENARMÓNICA

En algunas modulaciones lejanas por acorde pivote, la función de ese acorde común no permite la misma notación en ambas tonalidades. Por lo tanto, los compositores deben elegir entre una que refleje la tonalidad previa o una que refleje la nueva. Como consecuencia, debemos escribir una o más notas enarmónicamente para mostrar su función en la tonalidad nueva. Este proceso recibe el nombre de **modulación enarmónica**. En algunos casos, sólo una de las integrantes del acorde pivote requerirá una notación enarmónica. Por ejemplo, al modular de I a IV , el vii^{o7}/V en Do mayor ($\text{Fa}\sharp \text{La Do Mi}\flat$) deberá escribirse como $\text{Re}\sharp \text{Fa}\sharp \text{La Do}$ para denotar su nueva función de vii^{o7}/V en La mayor. En otros casos será necesario reescribir todo el acorde. Así pues, al modular de I a $\sharp\text{I}$, el acorde $\flat\text{VI}$ en Do mayor ($\text{La}\flat \text{Do Mi}\flat$) deberá escribirse como $\text{Sol}\sharp \text{Si}\sharp \text{Re}\sharp$ para indicar su nueva función de V ; véase el ejemplo 39.2b. En nuestros análisis seguiremos denotando el acorde pivote con dos números romanos para señalar su función en ambas tonalidades.

Las notaciones enarmónicas se utilizan a veces en las modulaciones lejanas para evitar los engorrosos dobles sostenidos o bemoles, o para evitar las tonalidades con muchas alteraciones. En el dúo de amor del Acto II de *Tristan und Isolde*, por ejemplo, Wagner quiere modular de $\text{La}\flat$ a su napolitana, un semitono más arriba. Pero como esa tonalidad es $\text{Si}\flat$, escribe el acorde II^o pivote y la nueva tonalidad como La mayor, su equivalente enarmónico (ej. 40.1a). Aquí el $\flat\text{VI}^6$ ($\text{Fa}\flat \text{La}\flat \text{Do}\flat$) de la tonalidad anterior se convierte en el V^6 ($\text{Mi Sol}\sharp \text{Si}$) de la tonalidad nueva, como muestra la re-

ducción. Nótese que no es necesaria una notación enarmónica en la siguiente modulación de La a su napolitana, Si \flat mayor.

Ejemplo 40.1

A. WAGNER, DÚO DE AMOR DE *TRISTAN UND ISOLDE*, ACTO II (SIMPLIFICADO)

46

Lab:

51

(La)

57

(B \flat)

B. (REDUCCIÓN)

Lab: I \flat VI 6 \square II: V 6 V 7 I \square I \flat VI 6 V 6 V 7 I

enarmónico

LA SÉPTIMA DISMINUIDA COMO ACORDE PIVOTE ENARMÓNICO

El acorde de séptima disminuida es un pivote enarmónico predilecto, ya que puede servir como vii o7 o, más habitualmente, vii o7 /V en cuatro tonalidades diferentes. Este acorde de cuatro notas, separadas entre sí por una 3 a menor, divide la octava en

segmentos equivalentes, permitiendo así que cada nota funcione como fundamental. De este modo, si comenzamos en Do mayor/menor, las tonalidades a las que podemos modular mediante las diferentes notaciones de $\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$ son La mayor/menor, $\text{Fa}\sharp$ mayor/menor y $\text{Mi}\flat$ mayor/menor, como ilustra el ejemplo 40.2a.

Ejemplo 40.2

A.

Do: ($\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$) La: ($\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$) $\text{Fa}\sharp$: ($\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$) $\text{Mi}\flat$: ($\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$)

B. SCHUBERT: «TOTENGRÄBERS HEIMWEHE», D. 842

63
Es schwin-den die Ster - ne,
das Au - ge schon bricht,

C. (REDUCCIÓN)

Fa: I ($^{\circ 7}$ ornamental) $\text{vii}^{\circ 7}/\text{V}$ V i

$\boxed{\text{IV}}$:

En el fragmento de la canción del «enterrador» de Schubert (ej. 40.2b), la tonicización transitoria de $\sharp iv$, a un tritono de la tónica inicial Fa, se realiza a través de la notación enarmónica de un acorde de séptima disminuida, señalado con una flecha. Observe el Fa-Si en la línea vocal (compases 2-3), que sirve de enlace entre las dos tonalidades y acentúa la morbosidad del texto de la canción. La utilización simbólica y deliberada de Fa y Si evoca el *diabolus in musica*, un término medieval que se empleaba para describir el intervalo entre esas dos notas. En este pasaje, el acorde de séptima disminuida enarmónico en Fa mayor funciona como vii^{o7}/V en la nueva tonalidad de Si menor.

LA SEXTA AUMENTADA COMO ACORDE PIVOTE ENARMÓNICO

Como hemos visto en el capítulo 30, los acordes Al_5^6 y V^7 , aunque se escriben de manera diferente, comparten el mismo sonido de un acorde de séptima mayor-menor. Los compositores sacaron provecho de esta relación enarmónica para modular a tonalidades lejanas. De este modo, un acorde V^7 puede funcionar como Al_5^6 y un Al_5^6 también puede funcionar como V^7 . Un ejemplo notable de esto último tiene lugar en la fantasía *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky, cuya tónica es Si menor. En la transición de la exposición, el compositor nos hace anticipar que la siguiente tonalidad será la acotumbrada relativa mayor, en este caso Re mayor. Pero después de una extensa prolongación de la dominante en esa tonalidad, realiza un repentino cambio enarmónico: el La^7 (V^7 de III o Re) funciona, en cambio, como Al_5^6 , cuya resolución en $Re\flat$ mayor introduce inesperadamente el famoso tema de Romeo (ej. 40.3a). Cuando escribió esta obra, el joven Tchaikovsky estaba influenciado por Mily Balakirev, un famoso compositor y pedagogo ruso que mostraba una marcada preferencia por las tonalidades con dos sostenidos o cinco bemoles —de ahí la yuxtaposición de Si menor y $Re\flat$ mayor en *Romeo y Julieta*—. En la conclusión de la sección en $Re\flat$, Tchaikovsky hace repetidas referencias al La^7 , pero entonces funciona como un Al_5^6 ornamental en el contexto de $Re\flat$ mayor (ej. 40.3b).

Ejemplo 40.3

A. TCHAIKOVSKY, *ROMEO Y JULIETA*

182

Re: V^7 V I^6

$Re\flat$: Al_5^6 (enarmónico)

B.

244

Reb: I

(Al⁶ ornamental)
escrito enarmónicamente
como La⁷ o V⁷/Re

I

Este procedimiento también se puede invertir, de modo que el Al⁶₅ se convierte en el V⁷ enarmónico de la nueva tonalidad. Todos hemos escuchado a cantantes vocalizando escalas mayores, ascendiendo cada vez un semitono, una secuencia ilustrada en el ejemplo 40.4. Este modelo modula a la napolitana, o bII.

Ejemplo 40.4

Do: I

bII: Al⁶₅ V⁷ I

Saint-Saëns satirizó este proceso en su *Carnaval de los animales*, en el que sus «pianistas» practican sus escalas en orden cromático ascendente (ej. 40.5).

Ejemplo 40.5

SAINT-SAËNS, «PIANISTAS» (NÚM. 11), DEL CARNAVAL DE LOS ANIMALES

Do: I

bII: Ger³ V⁶₅

I

Ejemplo 40.6

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The melody is simple and consists of a few notes. The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The score is marked with a "1." and a "2." indicating two different endings or variations. The first ending is marked with a "1." and the second ending with a "2.". The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the voice and piano, and a bass clef for the piano accompaniment. The key signature is one flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

$$\begin{array}{cc} 6 & 5 \\ \hline 4 & 3 \end{array}$$

do: V₃⁴ 7 7 7 b7

ciclo de dominantes secundarias

34

nor del compás 30. El Al^{o}_3 que precede al $\frac{6}{4}$ es una mera redistribución del Al^{o}_5 . Este pasaje es similar al *Minueto en Re menor* de Mozart (ej. 37.2).

ALTERACIONES CROMÁTICAS DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA DISMINUIDA

Un acorde de séptima disminuida, como el vii^{o}_7 , se puede convertir en un V^7 descendiendo una de sus notas y, de ser necesario, reinterpretando enarmónicamente algunas de sus integrantes. Por ejemplo, el Mi^\flat del acorde $\text{Fa}^\sharp \text{La Do Mi}^\flat$ se puede descender a Re , convirtiéndolo en una séptima mayor-menor, un V^7 potencial. Podemos descender los demás miembros del acorde en un semitono y formar diversas séptimas de dominante: descendiendo el Fa^\sharp a Fa^\flat (Fa La Do Mi^\flat , V^7 de Si^\flat), el La a La^\flat ($\text{La}^\flat \text{Do Mi}^\flat \text{Sol}^\flat$, V^7 enarmónico de Re^\flat), o el Do a Si ($\text{Si Re}^\sharp \text{Fa}^\sharp \text{La}$, V^7 enarmónico de Mi). Los ejemplos 40.7a y b explotan esta técnica como un medio para modular a las tonalidades relacionadas por 3^{as} bIII y VI . En el tempestuoso movimiento en Fa menor , «Tormenta», de su *Sinfonía núm. 6*, «Pastoral», Beethoven emplea este procedimiento para modular de Do menor a Si^\flat menor, o de V a iv en Fa menor .

Ejemplo 40.7

A.

Do: I vii^{o}_7 bIII : V^7 I

B.

Do: I vii^{o}_7 VI : V^4_3 I

C. BEETHOVEN, *SINFONÍA NÚM. 6* («PASTORAL»), IV

fa: v $\text{vii}^{\text{o}}_7/\text{V}$ V^7 iv

i

MODULACIÓN POR SECUENCIA ARMÓNICA ESTRICTA

Una manera sencilla de introducir una tonalidad lejana es exponer una frase en la tónica y transportarla exactamente a una tonalidad nueva. Esta modulación por *secuencia exacta* es especialmente eficaz cuando la tonalidad nueva se encuentra a una 3ª mayor o menor. Tales pasajes presentan lo que llamamos **modulación secuencial** y son similares a las modulaciones seccionales, en las que el cambio de tonalidad ocurre entre frases, periodos o secciones. Al comienzo de la *Rapsodia en Sol menor* de Brahms, que recoge en forma simplificada el ejemplo 40.8, la frase inicial comienza con un V implícito y finaliza con una tríada de Sol mayor (V-I). Después, este pasaje es reexpuesto literalmente una 3ª mayor más arriba, cadenciando en Si mayor, $\sharp III$.

Ejemplo 40.8

BRAHMS, *RAPSODIA EN SOL MENOR*, OP. 79, NÚM. 2 (SIMPLIFICADO)

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff, labeled 'frase original', contains a sequence of chords and melodic lines in G minor. The second staff, labeled 'secuencia, una 3ª mayor más arriba', shows the same sequence transposed up a third major (to B major). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

A Liszt le gustaban especialmente estas modulaciones secuenciales. En el fragmento de su pieza «Obermann» (ej. 40.9), observe que la segunda frase (compases 5-8) es una transposición exacta de la primera (compases 1-4) una tercera menor más arriba. La primera frase comienza en Mi menor y modula a Sol menor en el compás 3; la segunda comienza en Sol menor y modula a Si♭ menor en el compás 7. Las dos frases forman una secuencia modulatoria.

Ejemplo 40.9

LISZT, «VALLÉE D'OVERMANN» (SEGUNDA VERSIÓN), DE *ANNÉES DE PÉLERINAGE*

The image shows two staves of musical notation for piano. The first staff, labeled 'frase original', contains a sequence of chords and melodic lines in E minor. The second staff, labeled 'secuencia, una 3ª menor más arriba', shows the same sequence transposed up a third minor (to G minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



MODULACIÓN POR PROGRESIÓN LINEAL CROMÁTICA

Algunos pasajes modulan a una tonalidad lejana mediante una serie de secuencias cromáticas u otro tipo de progresión lineal, a menudo pasando por diversas áreas tonales en una rápida sucesión. Por ejemplo, en el fragmento del ejemplo 40.10, Mozart utiliza primero una secuencia de 2^{as} mayores descendentes (compases 73-75), seguida de una secuencia de 3^{as} menores (compases 76-78), para relacionar a Si menor con la tonalidad anticipada de Do menor mediante su vii^{o7}/V (compases 78-81). Sin embargo, el Fa# del acorde Fa# La Do Mi♭ es descendido a Fa♭, cambiando así su función a V⁷ (Fa La Do Mi♭) de la nueva tonalidad de Si♭ mayor, en la que finalmente resuelve (compás 86).

Ejemplo 40.10

MOZART, *FANTASÍA PARA PIANO EN DO MENOR*, K. 475

73 3 (f)

(f)

si: V⁷ 2M 2M 2M

78 3m 3m (F#^{o7})

Fa⁷ = V⁷ de Sib I

Las fantasías barrocas y clásicas contienen numerosos ejemplos de técnicas inusuales para modular a tonalidades lejanas. Los compases 20-25 de la *Fantasia en Sol menor para órgano*, «Grande», de Bach, BWV 542 (ej. 40.11), constituyen uno de ellos. Al consultar la primera reducción del ejemplo 40.11b, podemos ver que la línea ascendente sobre la dominante de Sol menor (Re⁷) culmina en una séptima disminuida, que funciona como vii^{o7}/V enarmónico en la tonalidad lejana de Mi^b menor. El siguiente pedal en Si^b da lugar a una serie de tonicizaciones, que asciende por grados conjuntos, precedidas de sus armonías aplicadas: Do^b a Re^b a Mi^b a Fa. Un último acorde de Re⁷ nos conduce de regreso a la tónica inicial. La última reducción del ejemplo 40.11c sugiere que este pasaje puede considerarse como una extensa interpolación que enlaza el primer acorde de dominante con el último.

Resumen de las modulaciones a tonalidades lejanas

1. Otras formas de modular a tonalidades lejanas son las siguientes:
 - A. En las modulaciones enarmónicas, uno de los acordes pivote es reinterpretado enarmónicamente. Las séptimas disminuidas y sextas aumentadas alemanas son especialmente adecuadas para esas funciones; de esta manera, un V⁷/IV en Do mayor (Do Mi Sol Si^b) se puede convertir en una Al⁶₅ en Mi mayor o III (Do Mi Sol La[#]).
 - B. Descendiendo cada integrante de una séptima disminuida se pueden obtener cuatro séptimas de dominante en cuatro tonalidades diferentes.
 - C. En las modulaciones seccionales, una frase o sección se repite literalmente en una tonalidad lejana, generalmente a una tercera mayor o menor. El movimiento por semitonos también es común.
 - D. Algunos pasajes pueden recorrer una serie de tonalidades lejanas basándose únicamente en una prolongada sucesión de progresiones lineales cromáticas.

Ejemplo 40.11

A. BACH, *FANTASÍA Y FUGA EN SOL MENOR*, BWV 542 («GRANDE»)

B. (REDUCCIÓN 1)

sol: V

vii^{o7}

vi: vii^{o7}/V 6/4 —————> 7/3 VI

6 6 6

i: V⁷ I

C. (REDUCCIÓN 2)

sol: V

6 4 7 3 5 3 6 6 6

vi V⁷ I

Términos y conceptos

modulación enarmónica
utilizando una séptima disminuida
utilizando un Al_2^6/V^7

modulación secuencial
modulación por conducción cromática
de las voces

AUTOEVALUACIÓN

1. Analice los siguientes cuatro pasajes, indicando las tonalidades y la técnica empleada para realizar la modulación lejana.

Ejemplo 40.12

A.

B.

C.



D.



42

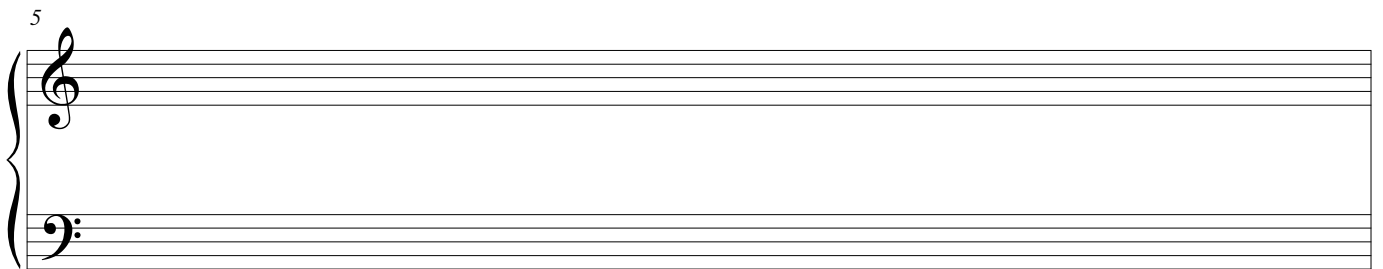
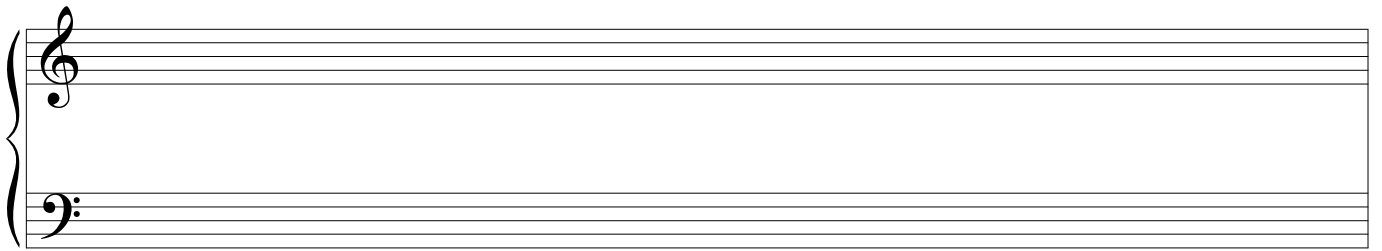
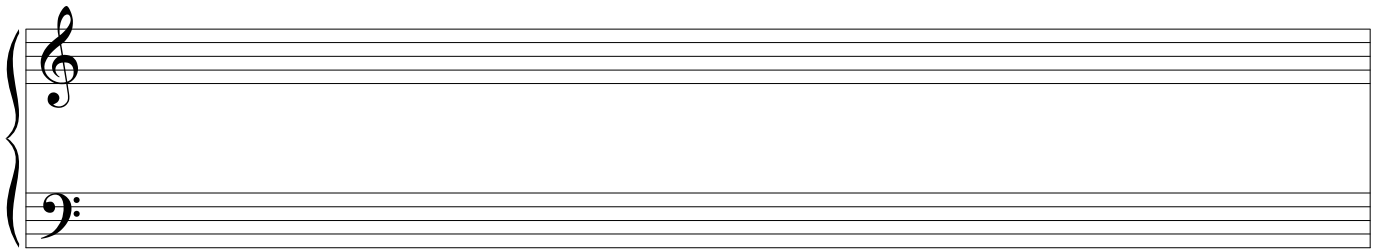
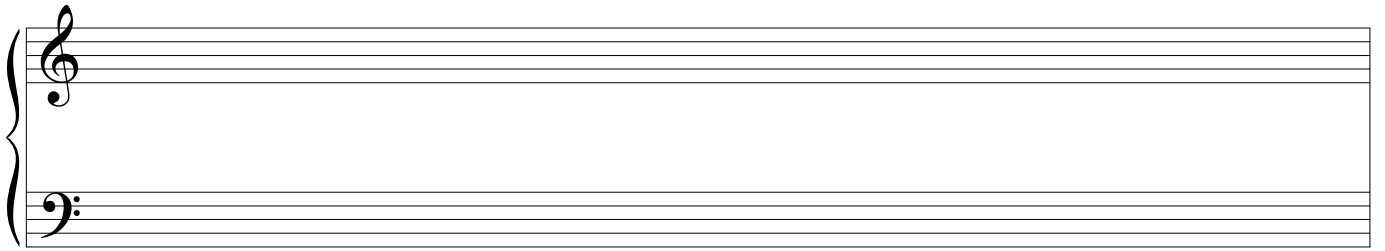
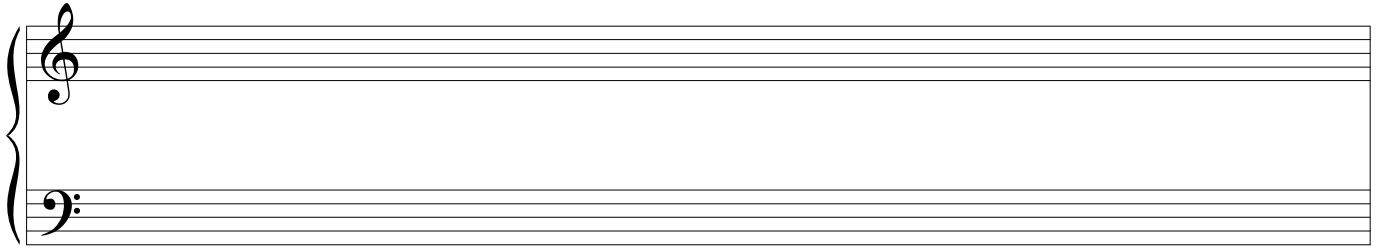
Cifra y realiza el siguiente soprano, empleando, en las notas con '*' enarmonías de los cuatro tipos de acordes de 6 A. y recuerda que el ritmo armónico es salvo en un caso (♩♩♩♩) , de negras.

The musical score is written for soprano and bass in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written on a single staff with a treble clef. The bass line is written on a single staff with a bass clef. The melody consists of five measures. The first measure contains a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The second measure contains a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The third measure contains a half note A3, a quarter note G#3, and a quarter note F#3. The fourth measure contains a half note E3, a quarter note D4, and a quarter note C4. The fifth measure contains a half note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The notes G4, F#4, E4, D4, A3, G#3, F#3, E3, D4, C4, B3, A3, and G3 are marked with an asterisk (*). The bass line is empty in all five measures.

Ejercicio de enarmonías
Vigo, 28 de noviembre de 2009

3° 2° 1° 4°

4/4



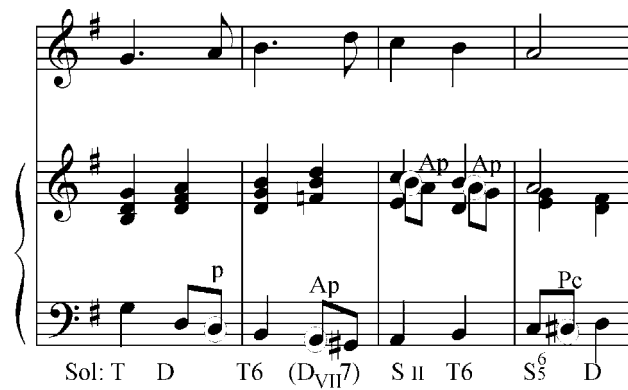
- Debe existir total corrección académica entre la melodía a acompañar y el bajo del acompañamiento.
- Entre dicha melodía y las voces superiores del acompañamiento pueden permitirse licencias de realización en cuanto a irregularidades de *quintas directas*, desembocar en unísono desde una disonancia o incluso desde una consonancia, etc.. En la mayoría de los casos, éstos se interpolan como resultado de duplicaciones eventuales de sonidos de la melodía en el cuerpo del dispositivo pianístico.



ej. 1

- Las distintas voces de acompañamiento deberán enlazarse entre sí con la mayor pulcritud posible, como si fuera para cuarteto vocal académico.
- No hay necesidad de mantener constantemente las *cuatro voces armónicas*. En este sentido, un acompañamiento sin *arbitrariedad* podría ir de un acorde de tres a cuatro voces a otro de dos e incluso al unísono. Por lo tanto, la densidad armónica se puede perder en cualquier momento. Dependerá, en todo caso, de la voluntad de conseguir mayor o menor volumen sonoro.
- El registro del acompañamiento, no será el habitual en los trabajos a cuatro voces, sino que sus límites vendrán marcados por *la madera del piano*.
- El nivel de conducción de voces observado en el *estilo de cuarteto*, obviamente puede rebasarse en un instrumento de teclado de manera que no se mantenga invariablemente una conducción rigurosa. Incluso se puede llegar a resolver disonancias o sensibles en distintas octavas.

- El *soprano* del acompañamiento puede duplicar, en principio, la melodía. Durante un tiempo, esporádicamente o a la largo de toda la pieza (como ocurría con autores como Glück o Rameau). Si dicha pieza es para voz, por lo general se duplica con el objeto de ayudar a la afinación.
- No olvidar la posible incorporación de la ornamentación en el dispositivo pianístico.



ej. 2

- Respecto a los cambios de ritmo en el acompañamiento, lo ideal es mantener un sustrato rítmico idéntico, introduciendo variantes según el empuje de la melodía, el punto culminante, los desarrollos cromáticos, etc.. Si la pieza fuese extensa, con diversos temas o secciones, podría convenir introducir una segunda fórmula rítmica, compensando así el nuevo motivo o sección.
- Respecto a los tipos de acompañamiento, los más habituales son:
 1. En acordes *placados* (ver ej. 1 ó 2).
 2. En acordes *arpegiados*, bien en arpeggios ascendentes, descendentes o quebrados.



ej. 3

3. Tomando como base el bajo en los tiempos fuertes y las notas superiores en los tiempos débiles.



ej. 4

4. Eligiendo cualquier *dibujo* para la mano derecha o la izquierda.



ej. 5

Acordes placados

Musical score for 'Acordes placados'. The score is in 2/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, while the accompaniment features chords and single notes.

Acordes placados con algún ornamento

Musical score for 'Acordes placados con algún ornamento'. The score is in 2/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody includes a grace note (ornament) on the first measure.

Acordes quebrados y alguna enfatización nueva

Musical score for 'Acordes quebrados y alguna enfatización nueva'. The score is in 2/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody includes a grace note (ornament) on the first measure.

Arpeggios descendentes

Musical score for 'Arpeggios descendentes'. The score is in 2/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody includes a grace note (ornament) on the first measure.

Arpeggios rotos

Musical score for 'Arpeggios rotos'. The score is in 2/4 time, key of D major. The melody is in the treble clef, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody includes a grace note (ornament) on the first measure.

Adagio

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), and 2/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a double bar line. The first phrase consists of eighth notes A4, Bb4, C5, and D5, beamed together. The second phrase consists of quarter notes D5, C5, Bb4, and A4, beamed together. The third phrase consists of eighth notes G4, F4, E4, and D4, beamed together. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 2/4 time signature. The melody begins with eighth notes G4, F4, E4, and D4, beamed together. The second phrase consists of quarter notes D4, C4, Bb3, and A3, beamed together. The third phrase consists of eighth notes G3, F3, E3, and D3, beamed together. The fourth phrase consists of quarter notes D3, C3, Bb2, and A2, beamed together. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 2/4 time signature. The melody begins with eighth notes G3, F3, E3, and D3, beamed together. The second phrase consists of quarter notes D3, C3, Bb2, and A2, beamed together. The third phrase consists of eighth notes G2, F2, E2, and D2, beamed together. The fourth phrase consists of quarter notes D2, C2, Bb1, and A1, beamed together. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 2/4 time signature. The melody begins with quarter notes G3, F3, E3, and D3, beamed together. The second phrase consists of eighth notes D3, C3, Bb2, and A2, beamed together. The third phrase consists of quarter notes G2, F2, E2, and D2, beamed together. The fourth phrase consists of eighth notes D2, C2, Bb1, and A1, beamed together. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, and 2/4 time signature. The melody begins with quarter notes G3, F3, E3, and D3, beamed together. The second phrase consists of eighth notes D3, C3, Bb2, and A2, beamed together. The third phrase consists of quarter notes G2, F2, E2, and D2, beamed together. The fourth phrase consists of eighth notes D2, C2, Bb1, and A1, beamed together. The system ends with a double bar line.

Armoniza para escritura de piano a tres cuatro voces

Emplea la textura que consideres apropiada y cífralo funcionalmente

Piano

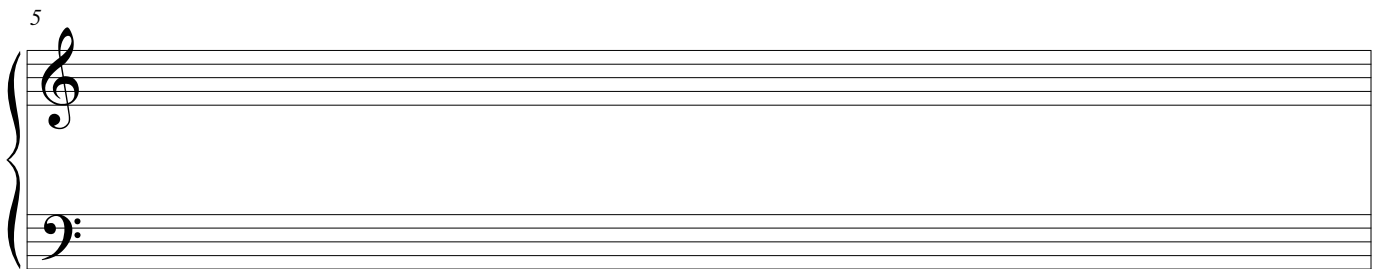
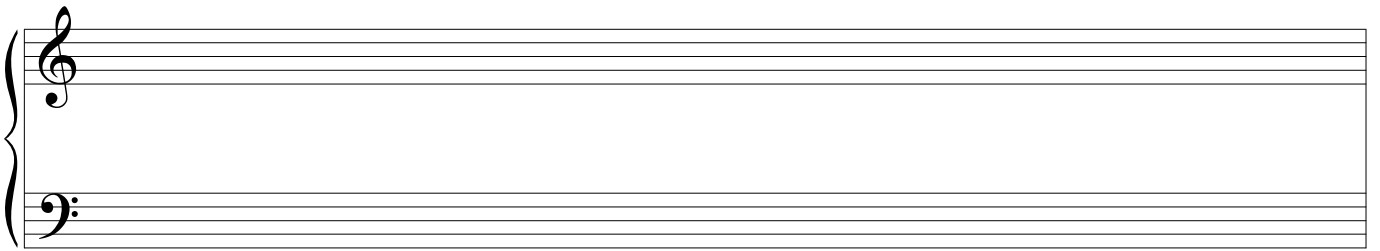
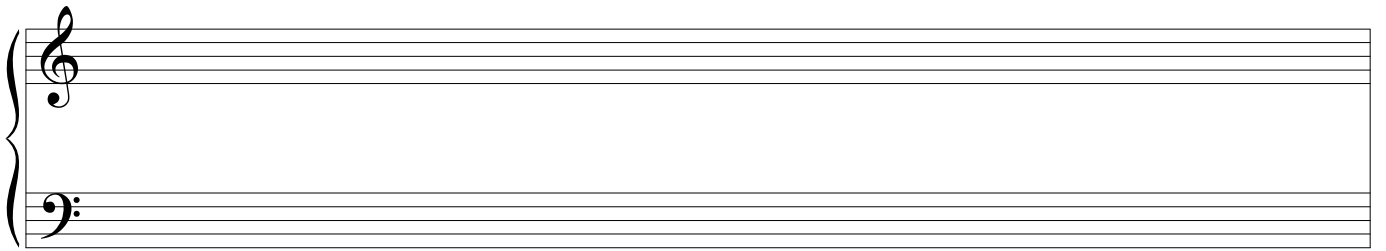
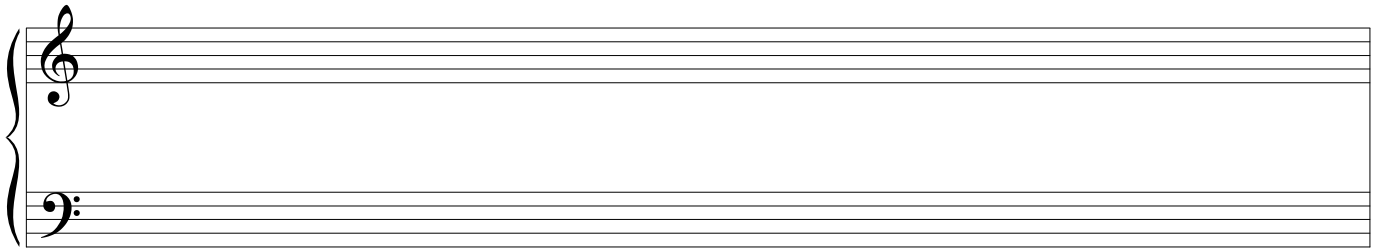
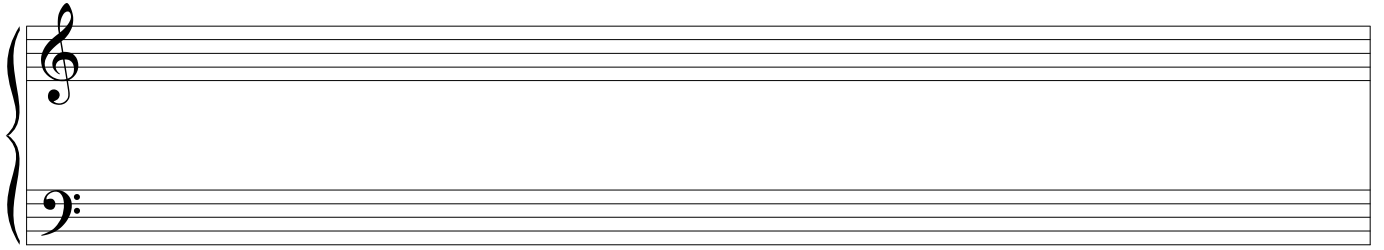
Measures 1-4 of the piano accompaniment. The treble staff contains a whole rest in measure 1, followed by a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B, A in measures 2-4. The bass staff contains whole rests for all four measures.

Measures 5-8 of the piano accompaniment. The treble staff continues the descending eighth-note scale from measure 4: A, G, F, E, D, C, B, A in measures 5-8. The bass staff contains whole rests for all four measures.

Measures 9-12 of the piano accompaniment. The treble staff contains a whole rest in measure 9, followed by a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A in measures 10-12. The bass staff contains whole rests in measures 9-11, and a whole note C in measure 12.

Measures 13-16 of the piano accompaniment. The treble staff contains whole rests for all four measures. The bass staff contains a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B, A in measures 13-16.

Measures 17-20 of the piano accompaniment. The treble staff contains a whole rest in measure 17, followed by a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B, A in measures 18-20. The bass staff contains a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B, A in measures 17-20.



2744

2 253

6

Allegro.
 $\text{♩} = 84.$
 Nº III.

2748

Resumen de las reglas del Contrapunto a dos voces para construir invenciones y piezas de suite

Acordes usados

El acorde perfecto mayor, el acorde perfecto menor, sus primeras inversiones, así como la primera inversión de los acordes de quinta disminuida, los acordes séptima y sus inversiones, excepto la segunda inversión cuando produce cuarta justa con el bajo.

Movimientos melódicos

2ª menor, mayor, 3ª menor, mayor, 4ª y 5ª justa, 6ª menor y octava.

Notas extrañas

Las notas de paso, las bordaduras y los retaros.

Deben evitarse

Faltas de quintas y octavas, las marchas progresivas, las series de sextas, los intervalos melódicos que, en una misma dirección y por dos movimientos disjuntos sucesivos lleguen una 7ª o una 9ª.

Modulaciones

A los tonos relativos.

Extensión

Alrededor de una 11ª.

Duplicación de la nota sensible, unísono y cruzamiento

Aunque en Contrapunto a más voces es posible, con sólo dos voces no deberán producirse.

Movimiento armónico

Son preferibles el movimiento oblicuo y el contrario al movimiento directo. En tiempo fuerte, los intervalos armónicos mejores son las consonancias imperfectas (3ª y 6ª) y la octava.

Invenciones

Completa la segunda voz. El círculo ovalada es para cadencias similares

re: t

A

A

Elemento cadencial

3

A

A

A

FA: S VI SII D T S SII D

re: t S

Progresión. Modelo

1ª Rep.

Cadencia

6

A

A" (sólo ritmo)

Elemento cadencial

Fa: T SVI T A D DVII SII D A"

... Cad.

re: t I VII VI V

Progresión. Cadencia Frigia

1ª Rep.

2ª Rep.

11

A

Elemento cadencial

re: t S D:6 4 5 # t D t

57

Cadencia

The image displays a musical score for a piece titled 'Invenciones'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are labels for intervals and chords, including 're: t', 'A', 'D', 'T', 'S', 'SII', 'VI', 'VII', 'VI', 'V', 'D:6 4', '5 #', 't', 'D', and 't'. Some of these labels are grouped under larger headings like 'Progresión. Modelo', '1ª Rep.', '2ª Rep.', 'Progresión. Cadencia Frigia', and 'Cadencia'. There are also specific markings for 'Elemento cadencial' (cadential element) circled in the first, third, and fifth systems. The score is numbered with measures 3, 6, 9, and 11. A large number '57' is at the bottom center, likely indicating a page or measure number.

Allegro.
♩ = 84.
№ IV.

1 4 2 1 2 1 4 2 3

p *cresc.* *f*

5 2 5 2 1 3 5 3 1 4

1 3 4

1 3 1 2 2 1

2 1 3 1

p *cresc.* *f*

1 3 3 2 1 3 1

3 1 2 1 3

dim. *p* *cresc.*

1 4 3 1 3 1 5 2 1 2 1 2

f *p* *cresc.*

5 3 2 5 2 1 4 3 3 1 2 3

1 4 3 4 5 2 1 1 2 3

4 3 3 1 1 3

27+8

INVENCION n° 4 en re menor

Basada en un solo Motivo

Ejemplo 4. 1.-



Motivo que posee las siguientes características:

- En dos giros melódicos: Ascendente (armonía de Tónica)
Descendente (armonía de Dominante)
- Indica el ritmo armónico predominante de la pieza: acorde / compás.
- Simétrico en dos mitades: la segunda mitad es la retrogradación de la primera.
- El eje de simetría lo constituye el giro de séptima disminuida, (ya el acorde de séptima disminuida que sugiere es por él mismo un acorde simétrico) giro muy estimado por Bach que:

a) Aporta interés al Motivo

b) Supone *bordadura* : RE - DO# - RE sobreentendido, como polifonía implícita:

Ejemplo 4. 2.-



- c) Aporta el contraste o punto de inflexión con respecto a los giros por grados conjuntos ascendentes y descendentes.

Motivo del cual se extraen los siguientes elementos:

Elemento x : giro ascendente por grados conjuntos:

Ejemplo 4. 3.-



Elemento x' : elemento x por movimiento retrógrado:

Ejemplo 4. 4.-



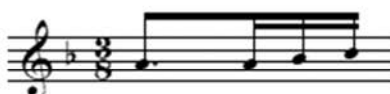
Elemento x'' : Cabeza del elemento x repetida:

Ejemplo 4. 5.-



En ocasiones vamos a encontrar una variación del elemento x'' :

Ejemplo 4. 6.-



Elemento x''' : Cabeza del elemento x por aumentación de valores:

Ejemplo 4. 7.-



ESTRUCTURA

Esta Invención posee una estructura ternaria: **A - A' - A'' Coda**

Primera Sección: A (1 - 18)

Exposición (1 - 6) Aparece el Motivo aisladamente en **re** menor en la voz superior y es imitado en la voz inferior a la octava inferior a distancia de dos compases, acompañado de un contrapunto armónico en valores de corchea en la voz superior. La repetición del Motivo en la voz superior, esta vez acompañado del contrapunto armónico de corcheas, supone el modelo de la primera secuencia

Ejemplo 4. 8.-

M (modelo de secuencia)

Ejemplo 4.9.-

RE SOL DO FA Sib

re m t s dP tP
FAM D T

(11 - 14) E inmediatamente aparece una segunda secuencia descendente sobre el Motivo en el pentagrama inferior y en el pentagrama superior aparece el elemento x'' , siguiendo el ciclo de quintas siguiente: SOL - DO - FA - Sib (Subdominante de FA mayor):

Ejemplo 4.10.-

x'' x''

SOL DO FA Sib

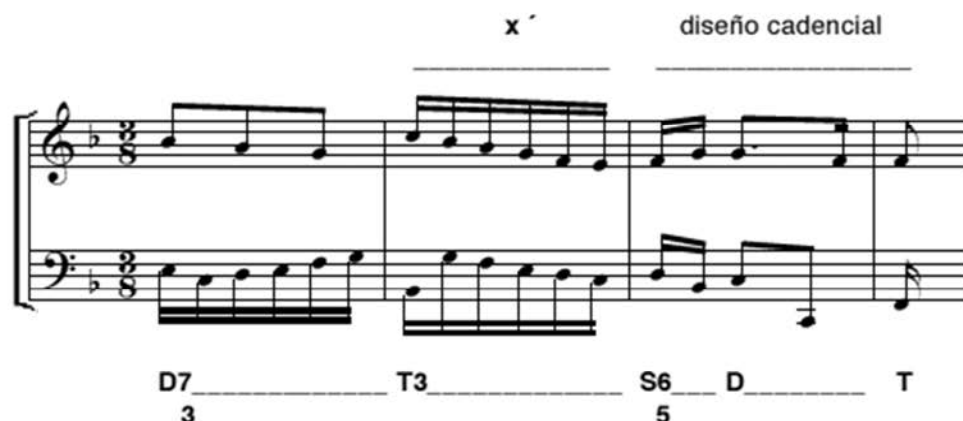
S6 D3 T7 S3
5

para finalizar esta primera sección aparece el Motivo (15 - 16) en el pentagrama inferior, con la progresión armónica **D7 - T3** acompañado en terceras por el elemento x' y con un *diseño rítmico cadencial* que se constituye en elemento recurrente en cada una de las cadencias estructurales de la invención. Veamos este elemento rítmico:

Ejemplo 4.11.-

Este elemento rítmico, como diseño cadencial, aparece siempre asociado a una aceleración del ritmo armónico, aceleración que es utilizada por el compositor para articular de forma decidida el discurso musical, señalando los momentos estructurales a la vez que confirmando el proceso modulante anteriormente iniciado. Veamos cómo se produce.

ד. מ. ס. ק. 11

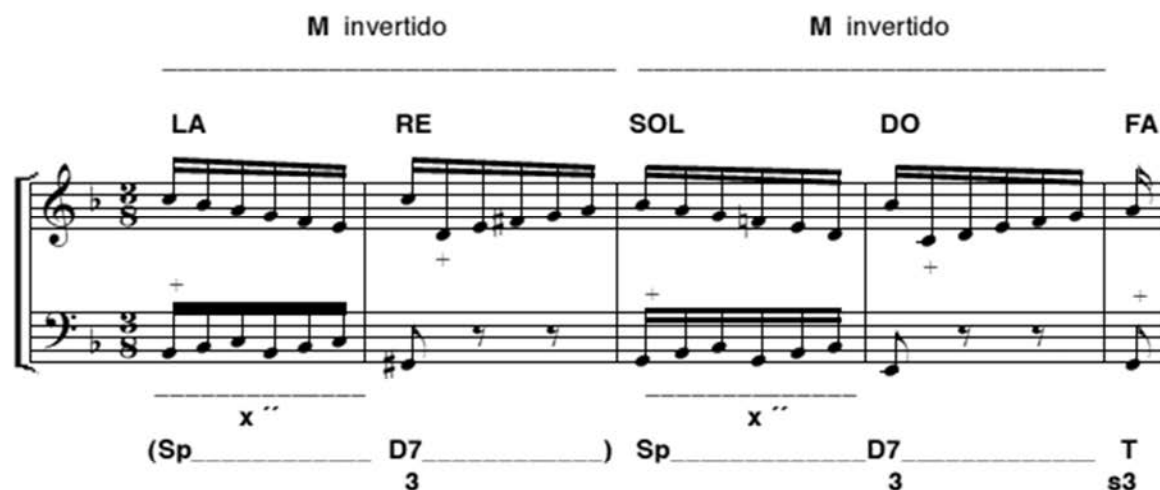


Segunda Sección: A' (18 - 38)

Presenta el Motivo en **FA** mayor(18 - 19) repetido desde su tercera superior (20 - 21) en la voz inferior, acompañados en la voz superior por una nota pedal de dominante de esta tonalidad (**DO**)

(22 - 25) Encontramos una tercera secuencia, que no es otra cosa que la repetición de la segunda secuencia (aquella que aparecía en los compases 11 - 14) aquí invirtiendo la colocación de las voces (este efecto lo indicamos con el término *trasmutación motivica*) y tratando los Motivos por movimiento contrario en la voz superior, siguiendo el ciclo de quintas siguiente: **LA - RE - SOL - DO** para obtener con la siguiente quinta **FA**, la subdominante de **la** menor, (tonalidad a la que modulará a continuación):

Ejemplo 4. 13.-



(26 - 27) Aparece el motivo en **la** menor en la voz superior acompañado de un contrapunto armónico en corcheas que dibuja la progresión armónica **s3 - D**, y los elementos **x** y **x'** en el compás 28 algo modificados.

(29 - 35) Aparece la nota pedal (**MI**), dominante de **la** menor ornamentada, sobre la que se forma una secuencia tonal ascendente (entendemos por secuencia tonal, aquella que se forma con los propios sonidos de la tonalidad de **la** menor) basada en el propio Motivo.

aquí modificando a su vez el intervalo disjunto central (que en este caso es de quinta para bajar y de séptima para subir), secuencia por terceras sucesivas: **DO - MI - SOL#** :

Ejemplo 4. 14.-

Modelo	1ª Repetición	2ª Repetición
DO	MI	SOL#

El sentido de esta disimilitud interválica estriba en la necesidad de elevar progresivamente el desarrollo del propio motivo, formando una secuencia ascendente que por otra parte hace oír (considerando compás a compás desde el 30 hasta el 35), un gran fragmento de la escala ascendente de **la** menor melódica (en las notas **DO - RE - MI - FA# - SOL# - LA**), fragmento que repite las notas existentes en el compás 30 aunque aquí a otro nivel de estructura (fractal):

Ejemplo 4. 15.-

DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA

(36 - 37) Para finalizar esta sección central con cadencia en la tonalidad de **la** menor, donde se acelera de nuevo el ritmo armónico, formando una cadencia completa (rota - perfecta) y donde aparecen: el diseño rítmico cadencial, un fragmento del elemento **x'** y el elemento **x'''**

Ejemplo 4. 16.-

Frag. de x'	Diseño cadencial
s	D tG s D t

Tercera Sección: A'' (38 - 49)

Esta tercera sección reexpositiva, invierte el proceso hasta este momento habitual, de presentación de motivo y posteriores secuencias que había aparecido en las dos secciones ante-

riores por el proceso inverso: en primer lugar aparecerá la secuencia modulante que provocará la presentación posterior del motivo en la tonalidad principal (motivo en **re** menor en los compases 44 - 45). Por tanto aquí el motivo es el producto u objetivo de un proceso modulante representado por la secuencia modulante, aquí con un ciclo de quintas (**LA - RE - SOL - DO - FA** como III grado de **re** menor) que prepara el regreso al tono principal; secuencia modulante que enfatiza el acorde de **sol** menor (**s**) y **Fa** mayor (**tP**). Además presenta la variación del elemento **x''** ya comentada. Por ello esta secuencia se *relaciona* con aquellas en las que aparecía el elemento **x''**. (Secuencia de los compases 11 - 14; y secuencia de los compases 22 - 25). El modelo de la secuencia (38 - 39) es repetido por *transmutación motivica* (invirtiendo la colocación del material motivico), en los compases 40 - 41.

Ejemplo 4. 17.-

Var. **x''** M en **FA** M (**tP**)

(s5) D7 s (D7) tP

M en **sol** m (**s**) Var. **x''**

Siguiendo el ciclo de quintas anteriormente indicado se presenta el Motivo desde la nota **FA** (compás 42) ya como III grado de **re** menor, y tercera del acorde de tónica.

Ejemplo 4. 18.-

t3 D7

Aparece el Motivo en **re** menor (tono principal) a modo de reexposición y producto del proceso modulante comentado, muy condensada (2 veces el Motivo), en los compases 44 - 45, acompañado del contrapunto armónico en corcheas, repitiendo el Motivo (46 - 47) a distancia de dos compases y a doble octava inferior.

Ejemplo 4. 19.-

Y finalmente aparece la cadencia, que cierra esta sección, utilizando el diseño cadencial recurrente. Cadencia no conclusiva (*Cadencia rota*) acelerando el ritmo armónico.

Ejemplo 4. 20.-

Diseño Cadencial



Cadencia rota para, de esta forma, realizar una Coda (49 - 52) donde aparecen el elemento x' y el elemento x (es decir el Motivo por movimiento contrario con el intervalo central ascendente modificado, aquí como cuarta), en el pentagrama superior y el elemento x'' variado por movimiento contrario, junto con el elemento x' en el pentagrama inferior. Veamos cómo.

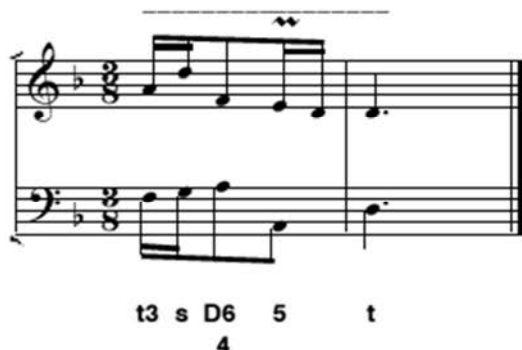
Ejemplo 4. 21.-



Para finalizar con cadencia conclusiva en **re** menor donde aparece de nuevo el diseño cadencial en el pentagrama superior y se acelera de nuevo el ritmo armónico.

Ejemplo 4. 22.-

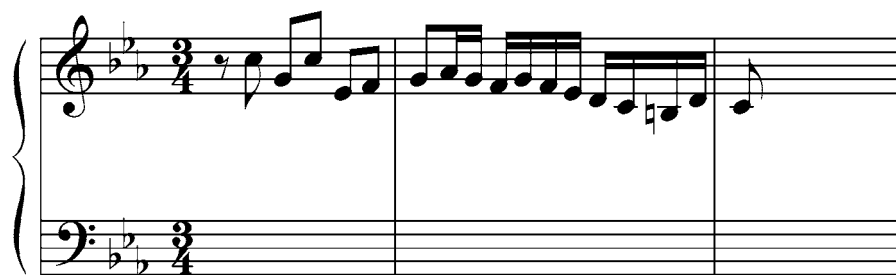
Diseño Cadencial

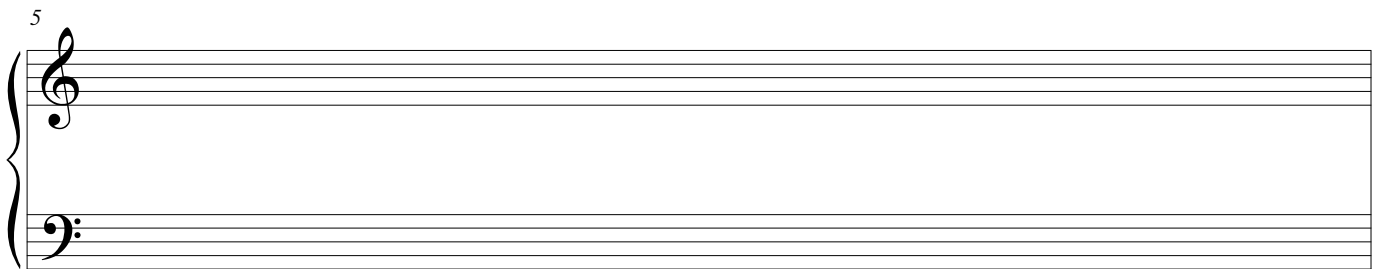
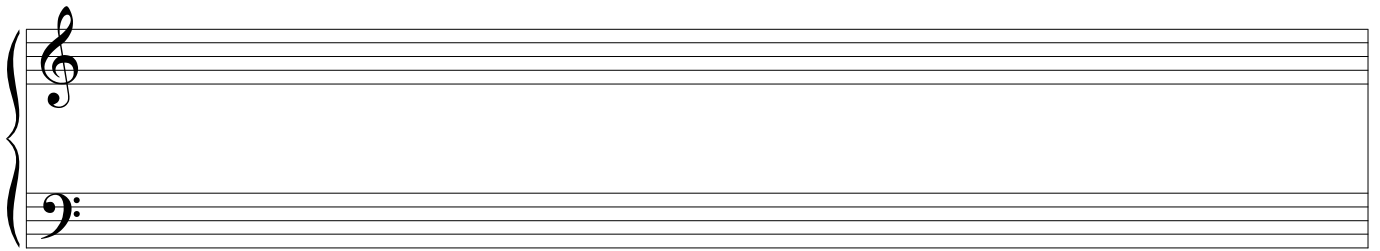
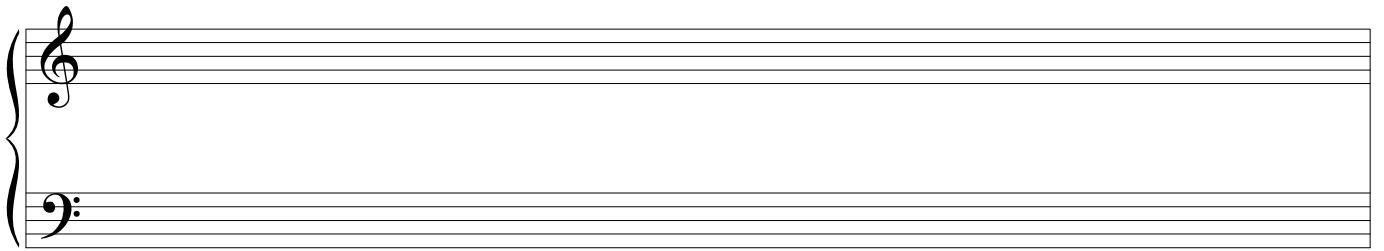
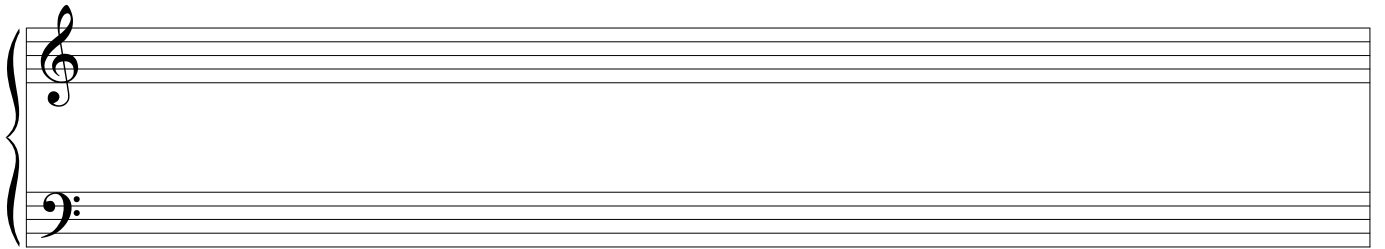
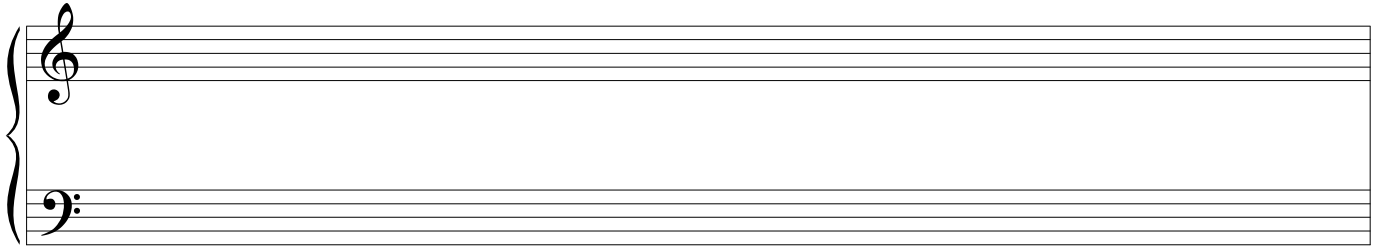


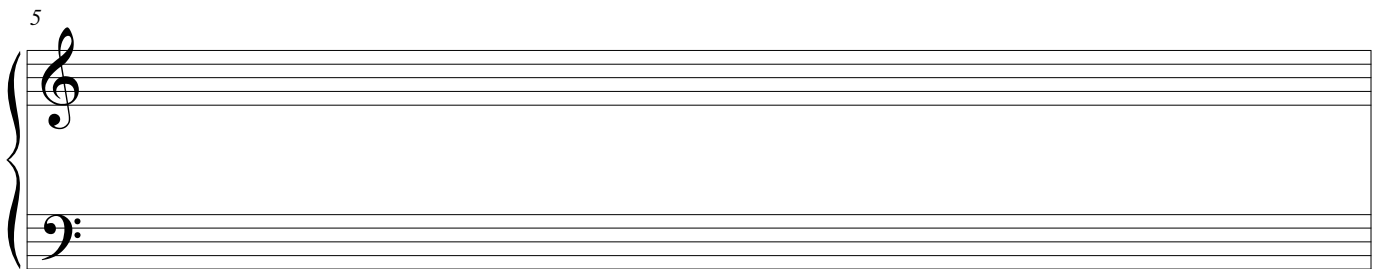
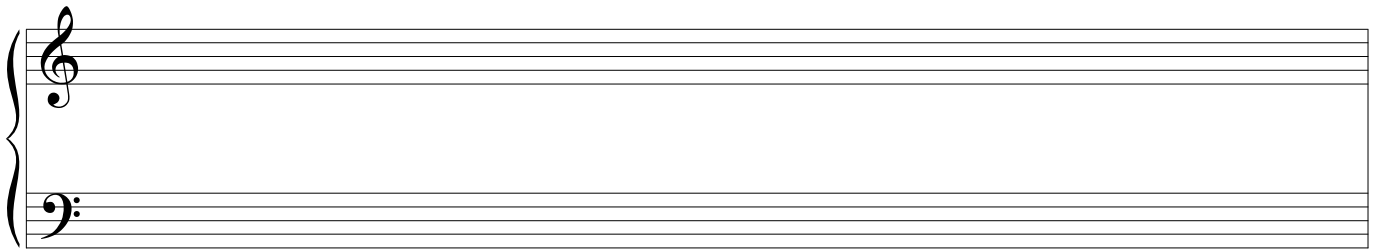
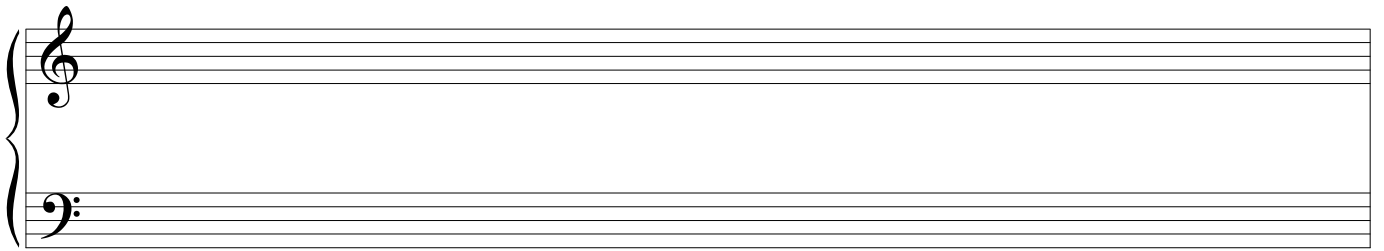
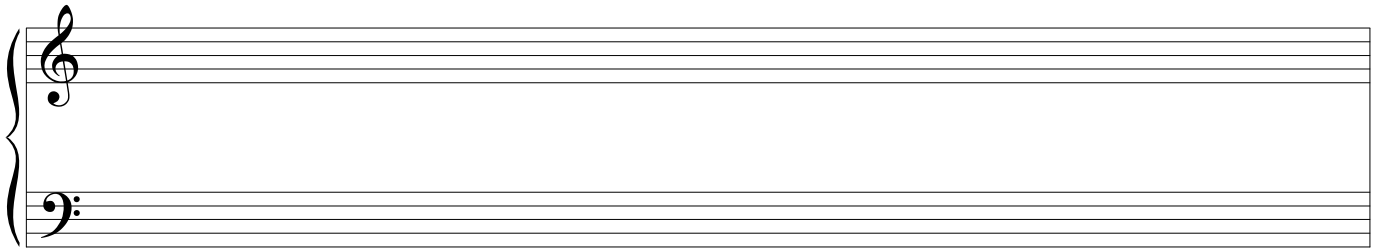
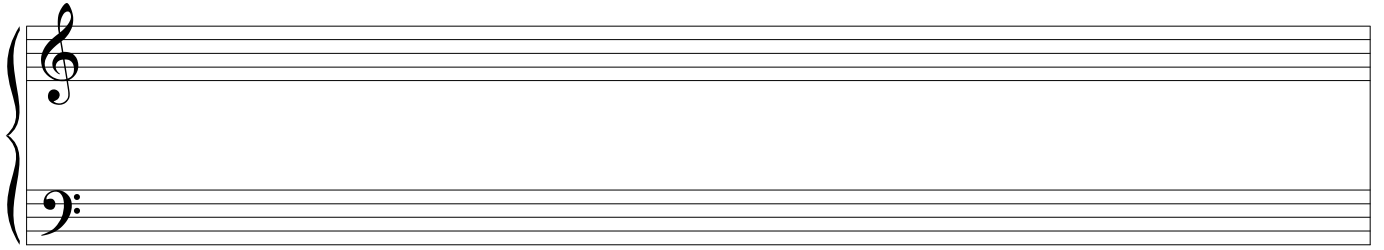
El plan tonal de esta Invención dibuja el desarrollo del acorde de tónica de **re** menor, con otra jerarquía, a nivel de estructura: **re - FA - la - re**

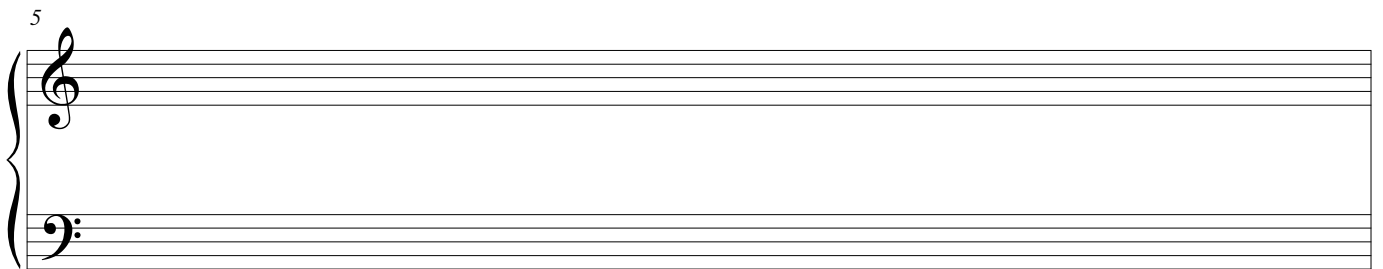
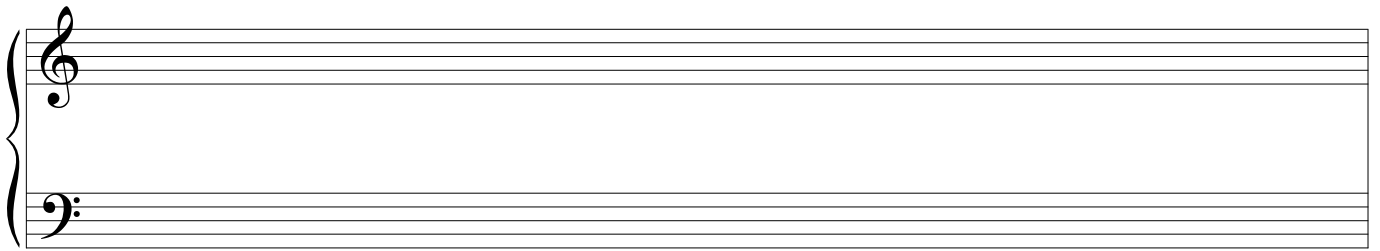
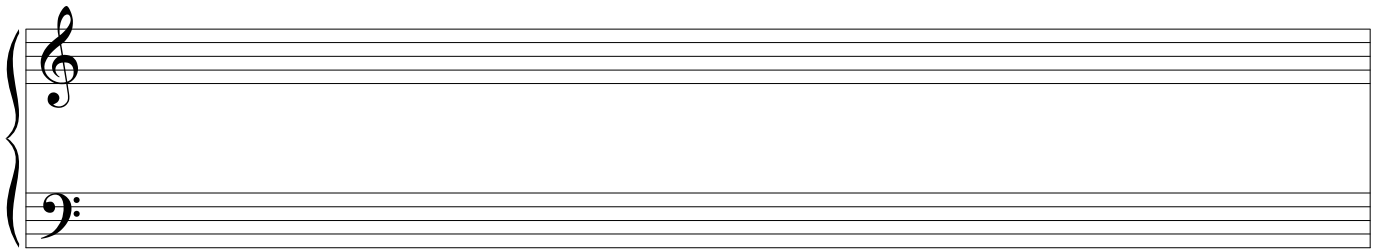
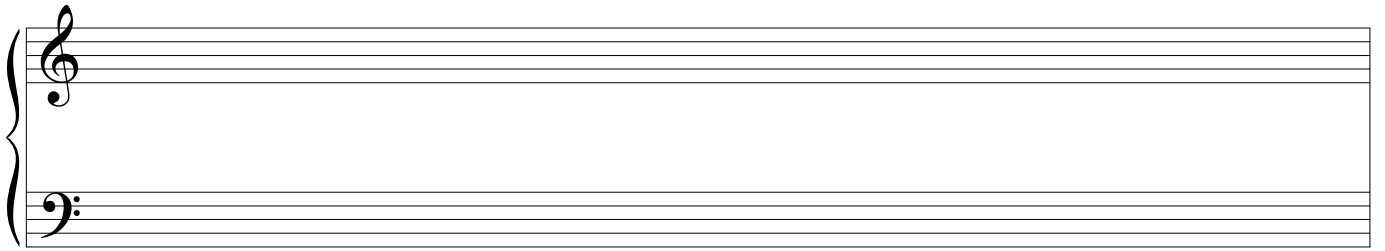
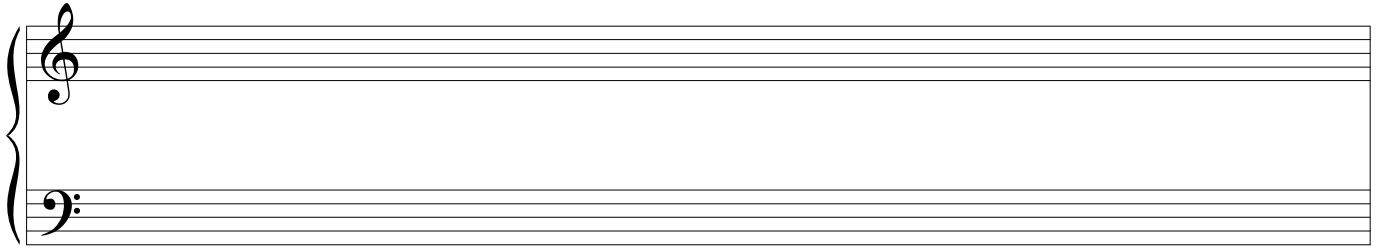
POSIBLES TEMAS

quien pueda y lo prefiera
que invente uno









LA SUITE

Una **suite** es una obra musical compuesta por varios movimientos breves cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. La *suite* está considerada como una de las primeras manifestaciones orquestales de tipo moderno. Para que se mantuviera unidad interna, todos los pasajes de una *suite* se componían en la misma tonalidad, o en su relativo menor. Otras veces se presentaba un tema musical en diferentes danzas. Por ello se ha considerado este género un antecedente de la forma sonata que se origina en el siglo XVII. Las danzas tenían una forma binaria simple, es decir, dos secciones más o menos iguales. Una *suite* constaba de unos diez movimientos, que, tras un preludio inicial, alternaban tiempo lento y rápido. Las cuatro piezas más características de la suite son: *allemande*, de ritmo rápido; luego una *courante* y una *zarabande* para finalizar con una danza viva, como la *Gigue* (danza). La *suite* tuvo su apogeo con Händel y Johann Sebastian Bach durante el siglo XVIII

I. ALLEMANDE



Danza de origen alemán cuyas primeras manifestaciones conocidas datan de la mitad del s. XVI. Normalmente, constituye el primero o segundo movimiento de la suite. Tiene un ritmo *moderato* de 4/4 y estructura o forma binaria, es decir, en dos partes (A-B).. Se caracteriza por el empleo de un inicio anacrúsico y figuras en semicorcheas.

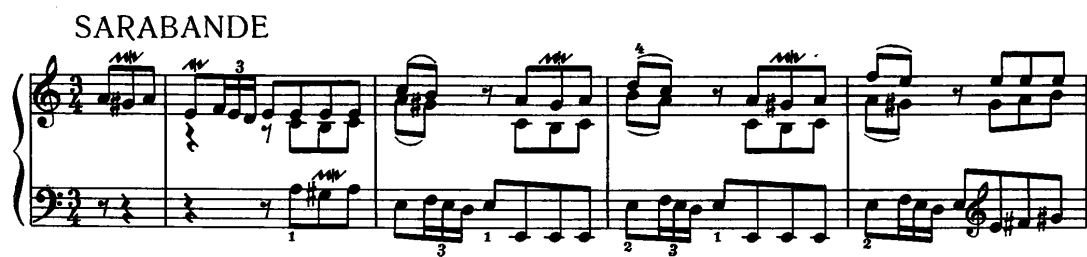
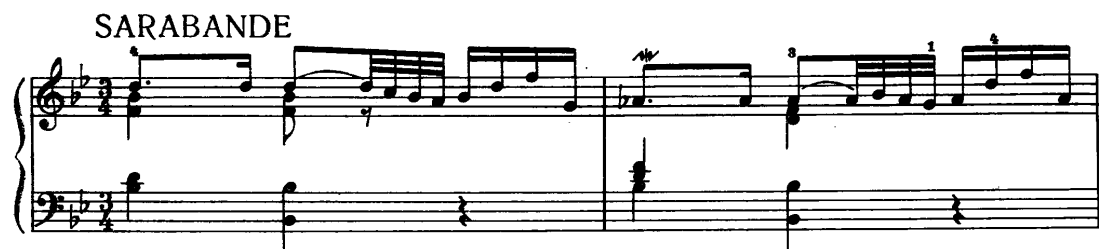
II. COURANTE



“Un movimiento de danza barroco en compás ternario. Nació en el siglo XVI y se convirtió en habitual de la suite a solo, a continuación de la allemande, hacia 1630. Coexistieron dos versiones, consideradas fundamentalmente francesas e italianas; la mayoría de los compositores utilizaron, sin embargo, indistintamente como títulos courante y corrente.

El tipo italiano, (corrente) utiliza el compás ternario rápido (3/4 o 3/8), a menudo con figuraciones triádicas o de escalas en corcheas o semicorcheas regulares. Presenta generalmente una textura homofónica, pero no son infrecuentes los comienzos imitativos.

III. ZARABANDA (*Sarabande*).



Danza de origen español, compás ternario de movimiento reposado y carácter noble. Se caracteriza en que el segundo y tercer tiempo van a menudo ligados, dando un ritmo distintivo de negra y blanca.

El esquema tonal común para esta danza es el siguiente: en su primera parte tónica/dominante (repetición) y la segunda, dominante/tónica (repetición). La forma suele ser binaria, tipo AB. Es corriente que el ritmo se desarrolle de dos en dos compases.

IV. GIGA

14

Gigue
Presto (♩ = 184)

(f) GIGUE

La giga es una alegre danza folclórica, de origen probablemente inglés en compás de 6/8, 12/8, 3/8, 9/8. Es típico su comienzo en anacrusa.

La giga se adoptó en Francia en la corte de Luis XIV, donde se convirtió en una danza de parejas más reposada. En la suite barroca de Johann Sebastian Bach, la giga es el movimiento final.

VI. MINUETO (*Menuet*)

MENUET I

(f)

Danza de origen cortesana, fue la danza predilecta en la corte de Luis XIV de Francia. Su ritmo es ternario y su movimiento moderado, casi lento (con *Haydn* y *Mozart*, se hizo más rápido); está escrito en compás de 3/4.

Su estructura como el resto de las piezas de la *Suite*, es binaria, bipartita. Consta de dos periodos cada uno de 16 compases, o dos periodos que se repiten de igual número de compases. Sin embargo no faltan ejemplos de estructura ternaria, forma que se consolidará en la *Sonata Clásica*.

Al *Minué* podía y solía seguirle un segundo *Minué*, de carácter contrastante y modalidad o tonalidad diferente (generalmente su tono relativo), que dio lugar al establecimiento del *Trío*.

El *Minué* [*Allegretto*] de la suite orquestal nº 2 de *Bach*, escrito en compás ternario de subdivisión binaria (3/4), se caracteriza por un ritmo de corcheas, repartidas en las dos manos del clave.

Tiene una estructura regular, cuadrada y con un esquema armónico. Cuando la melodía permanece quieta, el bajo se mueve con ritmo de corcheas. Sólo se interrumpe este ritmo característico en los reposos, las cadencias.

El Minué esta estructurado en dos partes o periodos proporcionales.

Primer periodo: 8 compases. Finaliza en una semicadencia en dominante de la tonalidad principal, si menor.

Segundo periodo: 16 compases (proporción del doble). Finaliza en una cadencia auténtica de la tonalidad principal, si menor, con una hemiola en los tres últimos compases en donde cambia la acentuación rítmica.

Normalmente suele haber un *Minué* II aunque en esta *Suite* de *Bach*, no lo hay.

El *Minué* al igual que otras danzas como por ejemplo la *Gavota*, tuvo vida propia e independiente sobreviviendo a la *Suite*. Del aire moderado, severo y noble que tenía al principio (como expresión de saludo en la danza) pasó a revestirse de adornos, acelerando su velocidad, y preparando el advenimiento del *Scherzo*. Fue la única danza clásica que absorbió la *Sinfonía*, fijándose en ella como tercer movimiento. *Haydn*, *Mozart* y *Beethoven* desarrollaron considerablemente esta forma musical.

Menuet.

Menuet. Musical score in B-flat major, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system includes first and second endings. The third system continues the melody and bass line. The fourth system features a trill in the treble staff. The fifth system shows the final measures of the piece. The sixth system is the beginning of the next piece, Gigue.

Gigue.

Gigue. Musical score in B-flat major, 3/8 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system continues the melody and bass line.

Courante.

NB.

NB. Varianten des Schlusses: siehe das Vorwort, Seite XXV/III B. W. XIV. (t)

60

Allegro moderato. Suite III.

$\text{♩} = 100.$
ALLEMANDE.

The musical score is for a piece titled "Allegro moderato. Suite III. ALLEMANDE." in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro moderato." and the metronome indicates a quarter note equals 100 beats per minute. The score is written for piano (p) and features a variety of musical notations including dynamics (f, p, cresc., dim.), articulation (tr), and fingerings (1-5). The piece is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a key signature change to G major. The score concludes with a double bar line and the number 35.

2748

Forma binaria

Es una forma en dos secciones con repeticiones. La forma más simple es la forma binaria no reexpositiva, y la más desarrollada es la forma reexpositiva. En el modo mayor, la 1ª sección empieza en la tonalidad principal y modula a la dominante o al relativo o al V grado en el modo menor. (Si la pieza es corta, no da tiempo a modular y entonces termina con una semicadencia en la dominante). La segunda sección empieza en la tonalidad a la que ha llegado, pero rápidamente pasa por tonos vecinos hasta volver a la tonalidad principal. En la forma no reexpositiva el regreso a la tonalidad principal coincide con la reexposición temática.

a :// a'

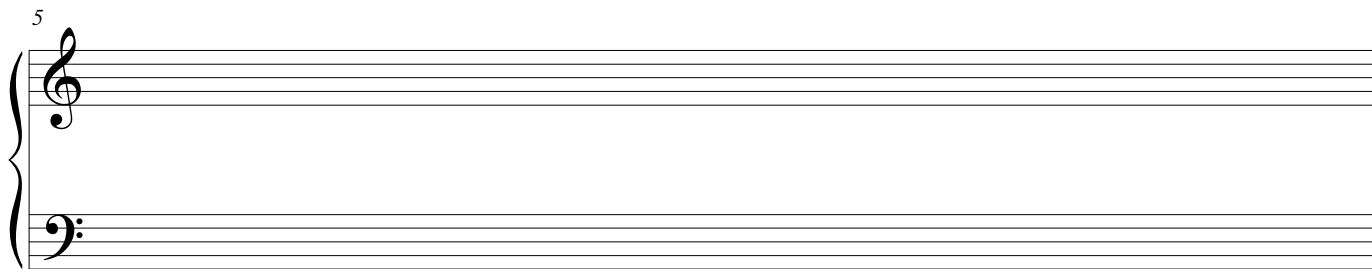
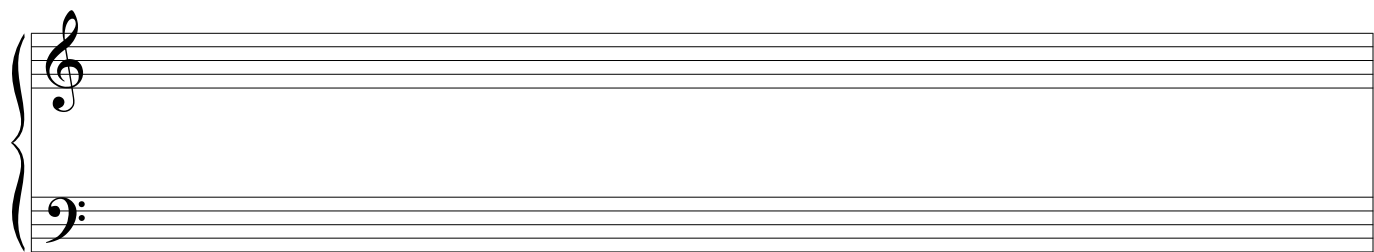
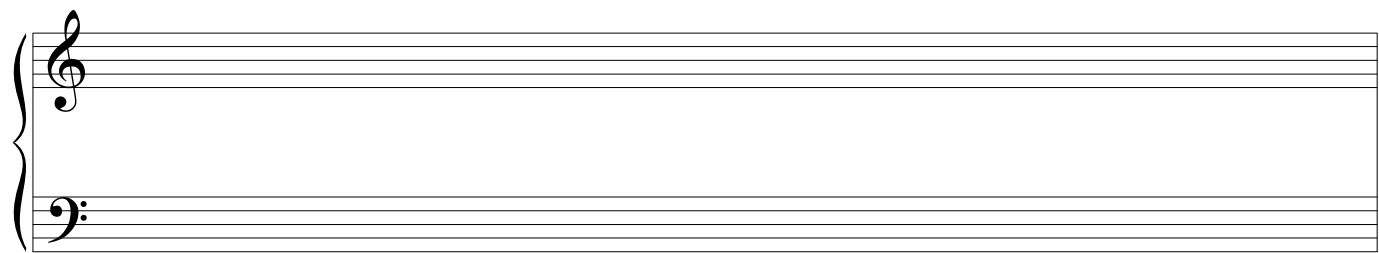
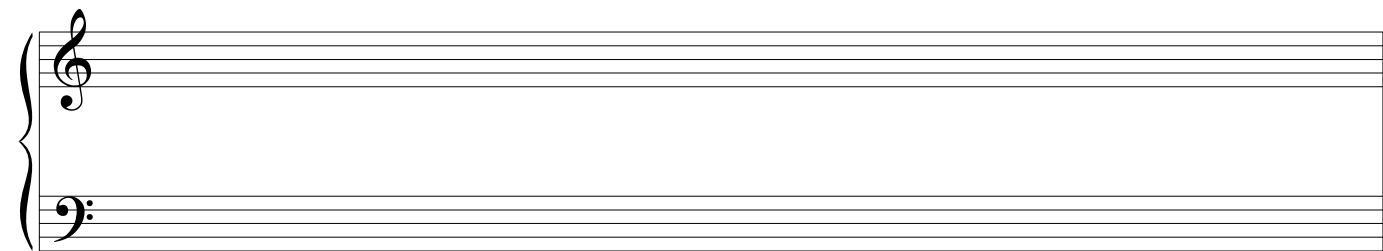
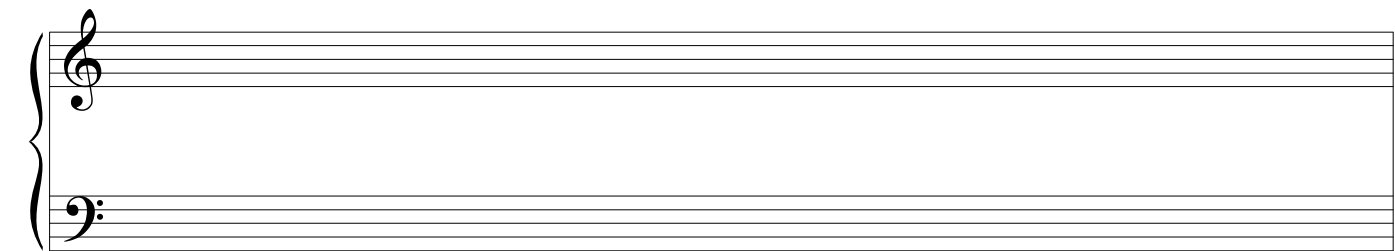
a :// a'+a

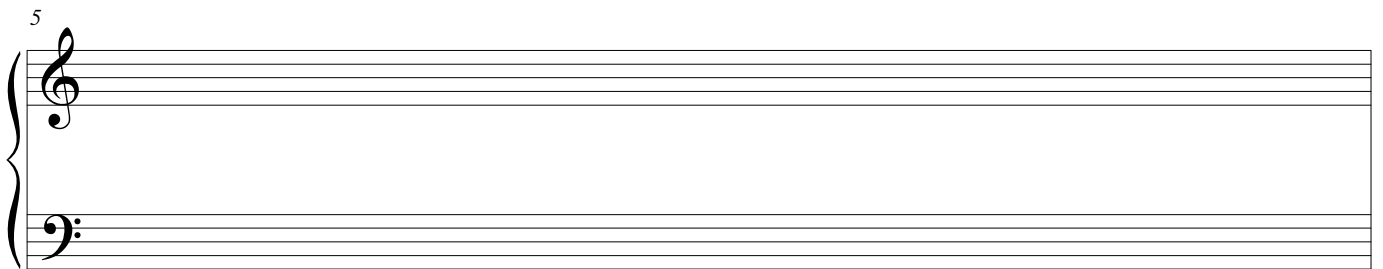
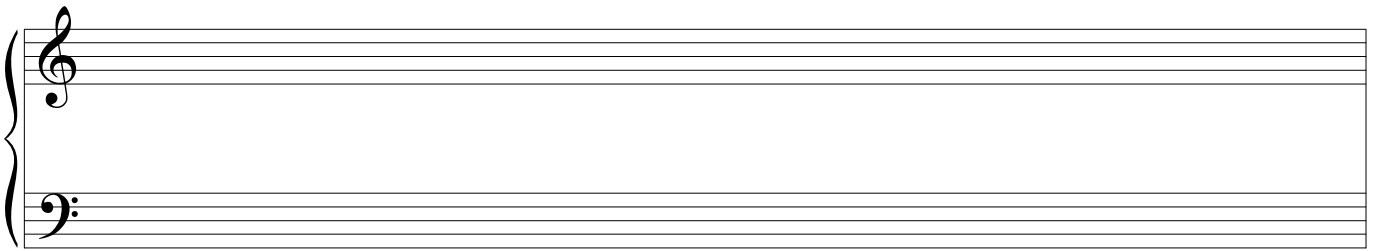
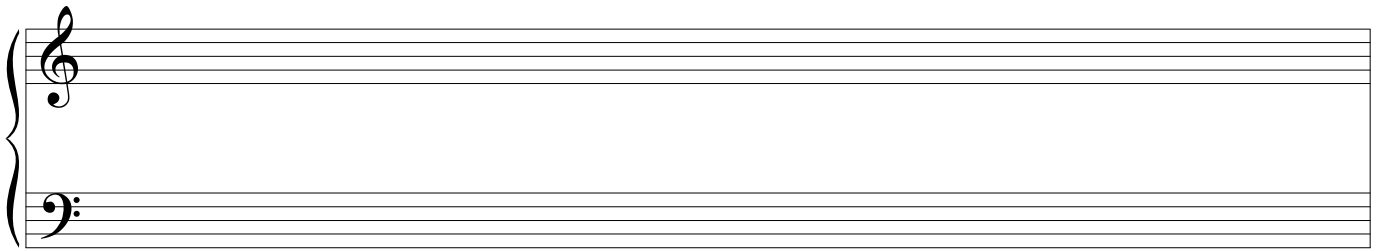
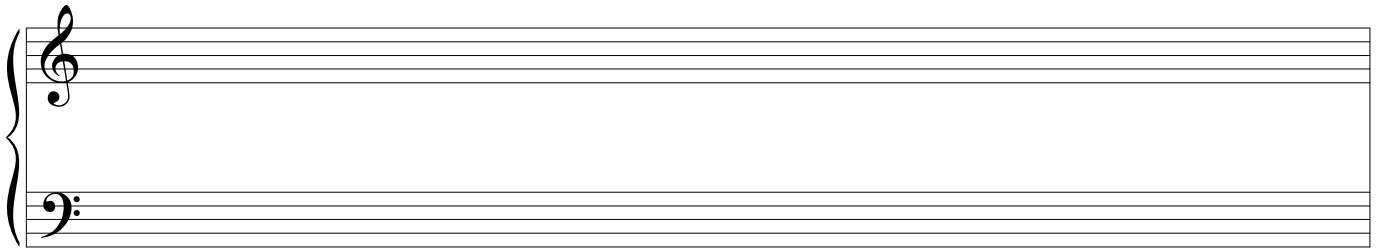
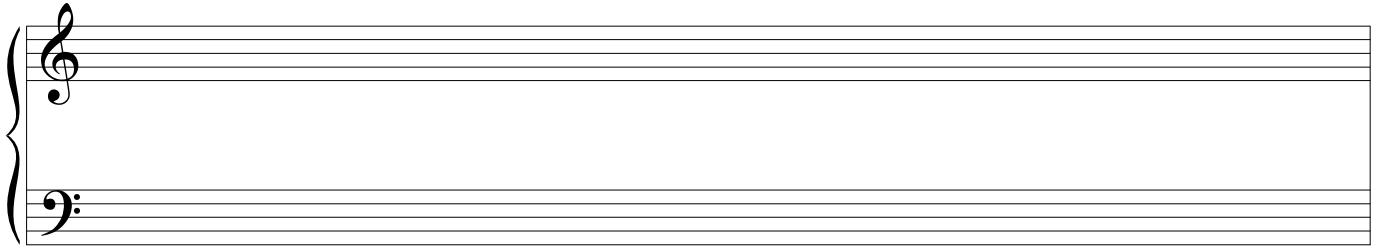
Las formas binarias las vemos en suite, y posteriormente en el Clasicismo por ejemplo, el tema del tema con variaciones. La forma binaria reexpositiva es el origen de la forma sonata.

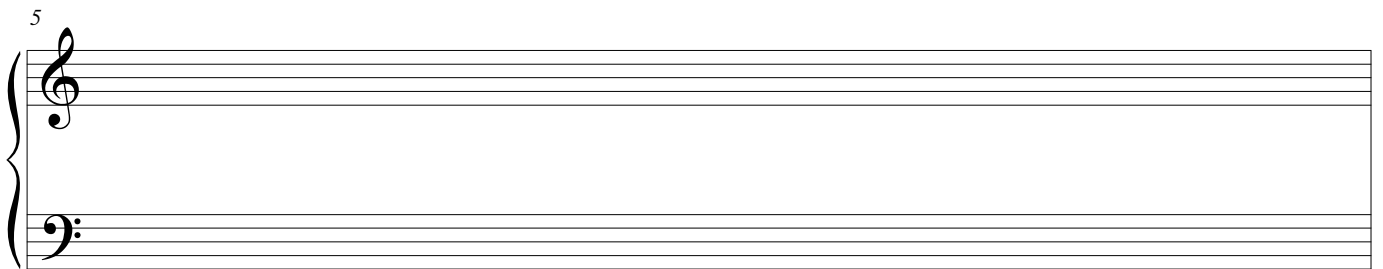
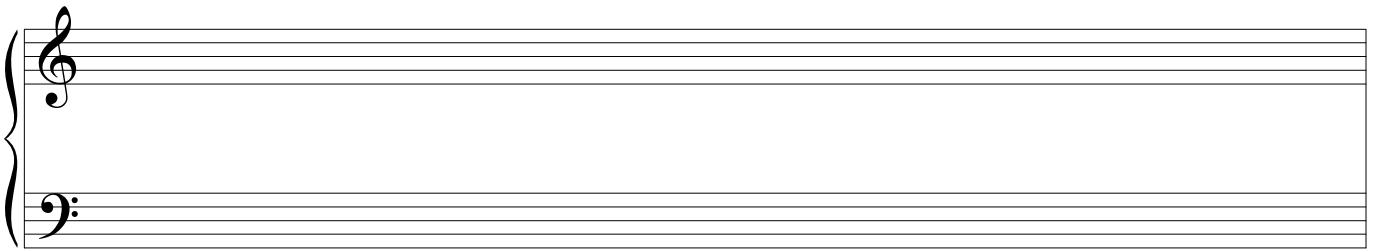
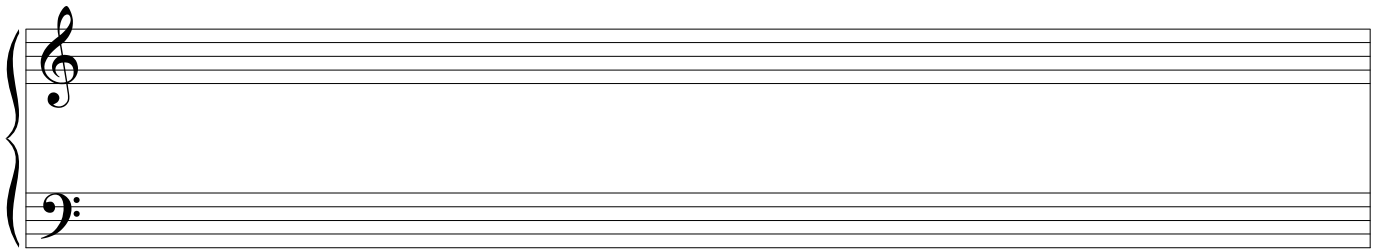
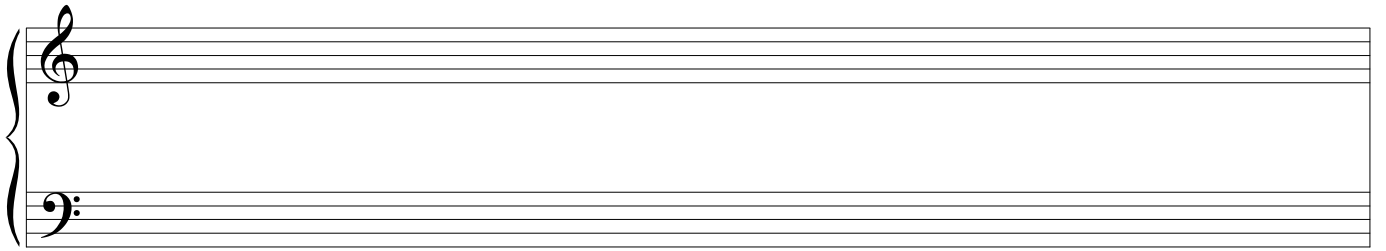
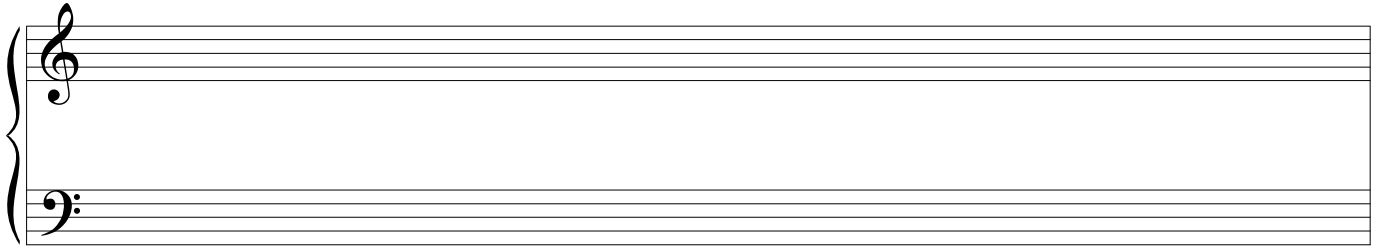
POSIBLE FORMA PARA COMPONER UNA PIEZA DE SUITE

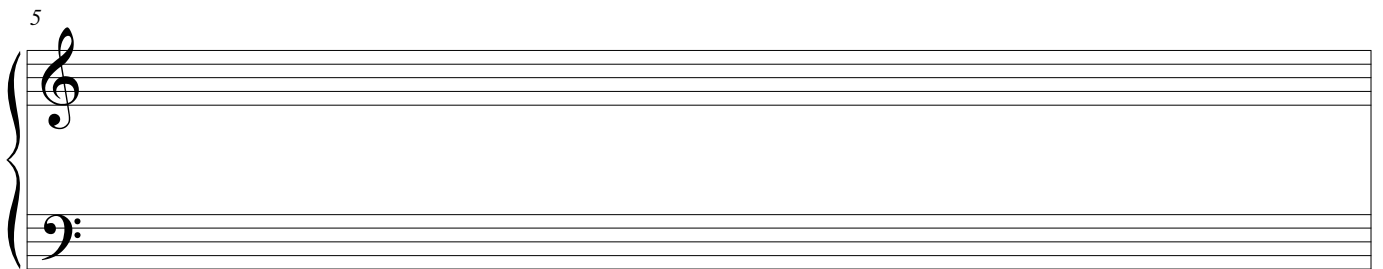
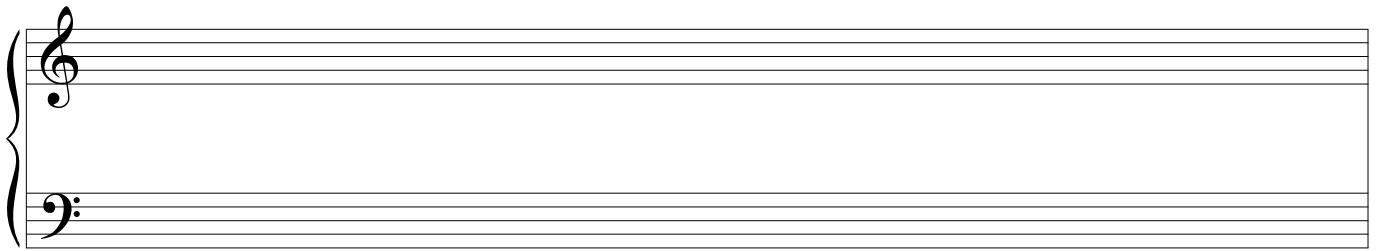
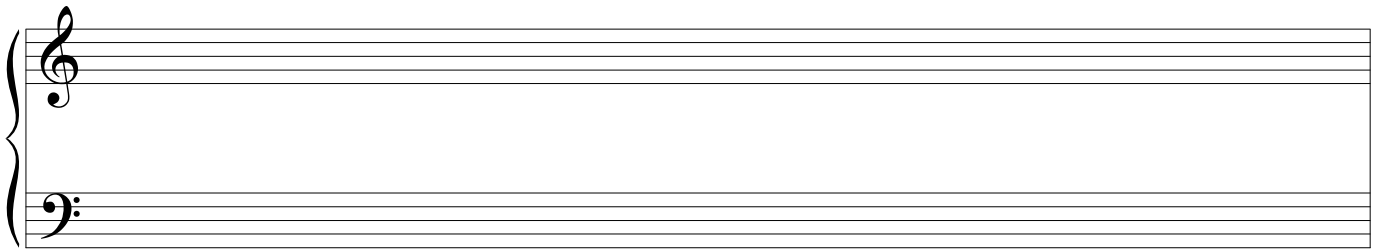
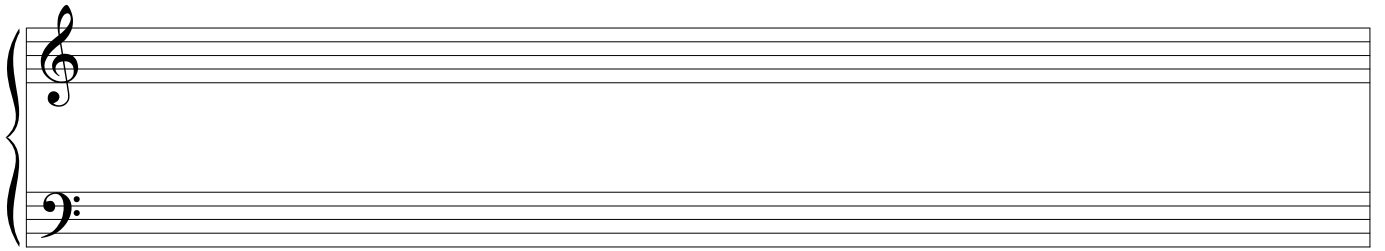
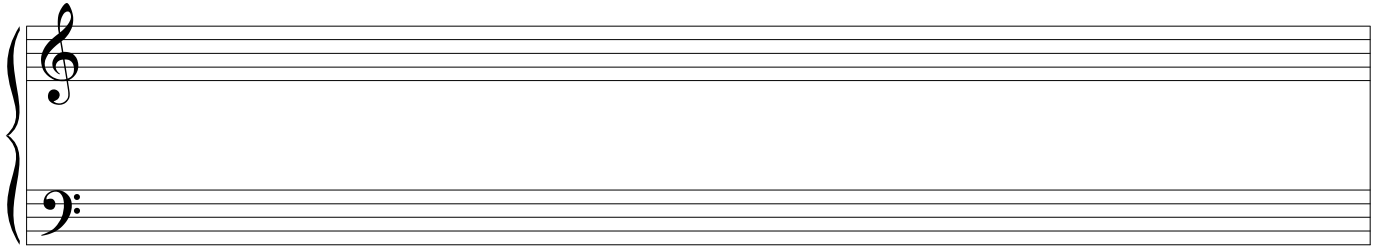
Tema T	Variación de tema o tema nuevo	Progresión o/y cadencia al tono principal	Cadencia final
8 compases	8 compases	4 compases?	2, 4 compases
Si es mayor va de T a D. Si es menor va de t a Tiii (relativo mayor)	Dominante Relativo mayor del tono principal	----- T -----t	T t

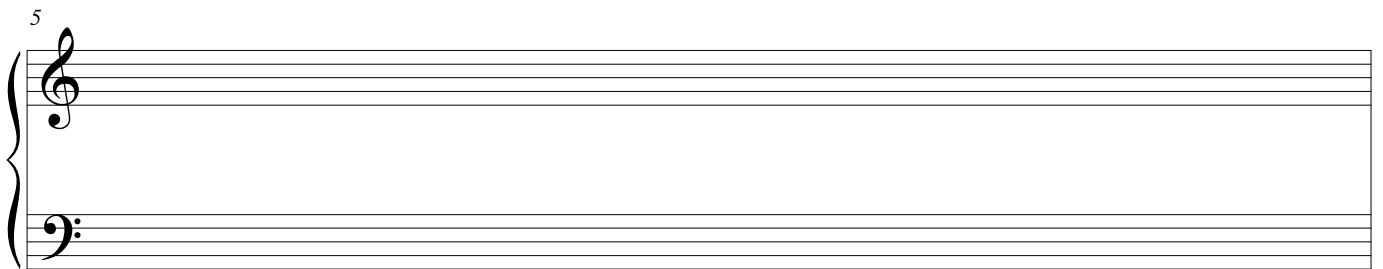
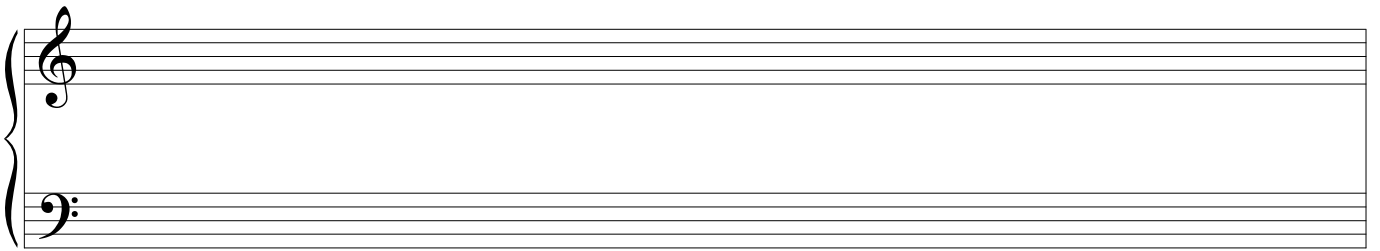
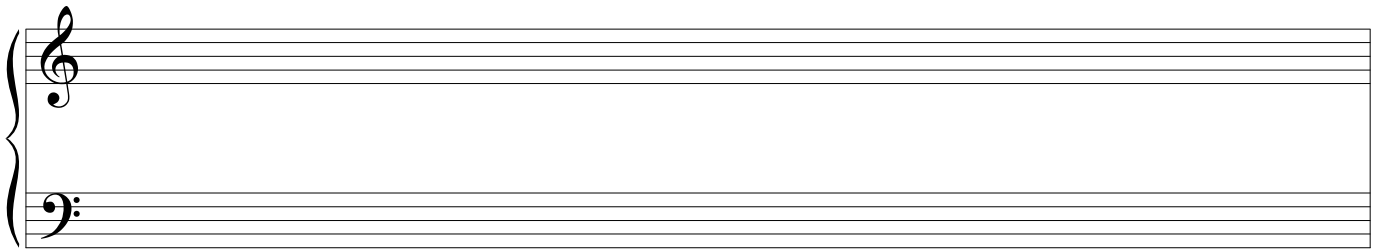
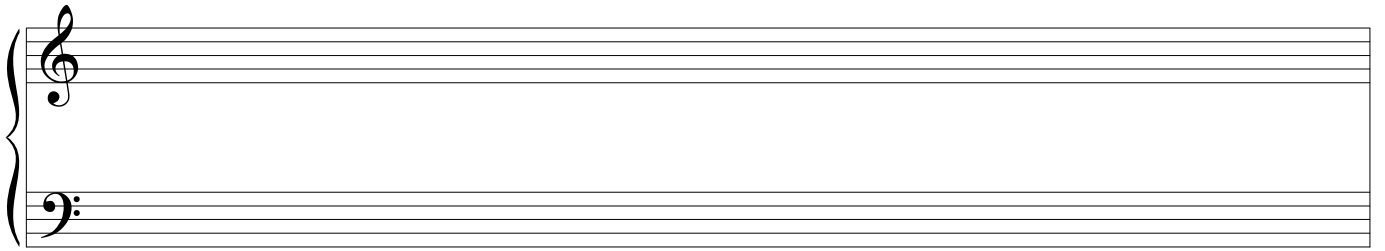
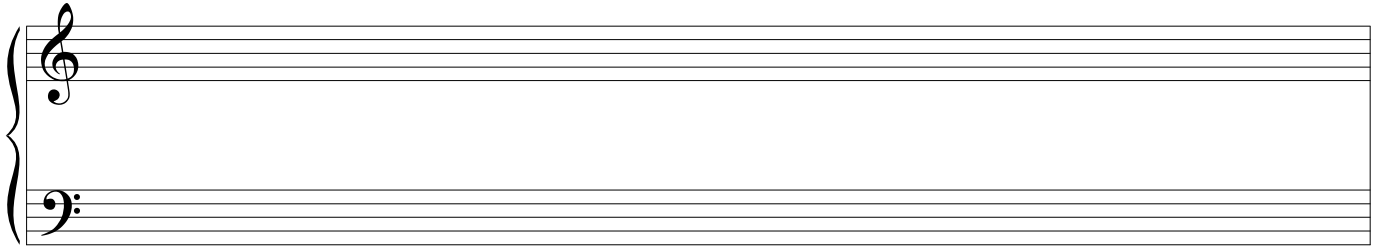
compón una pieza de suite de unos 20-24 compases mínimo

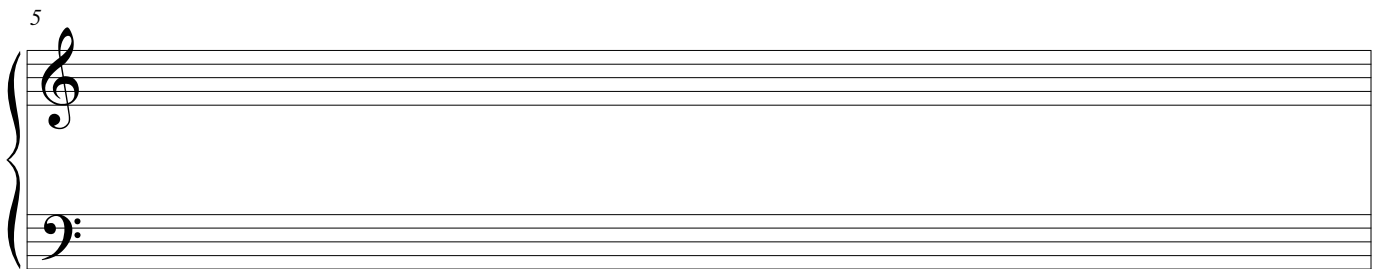
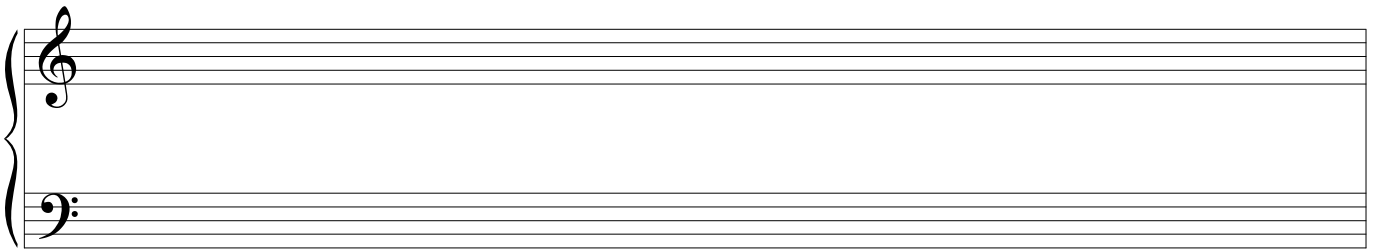
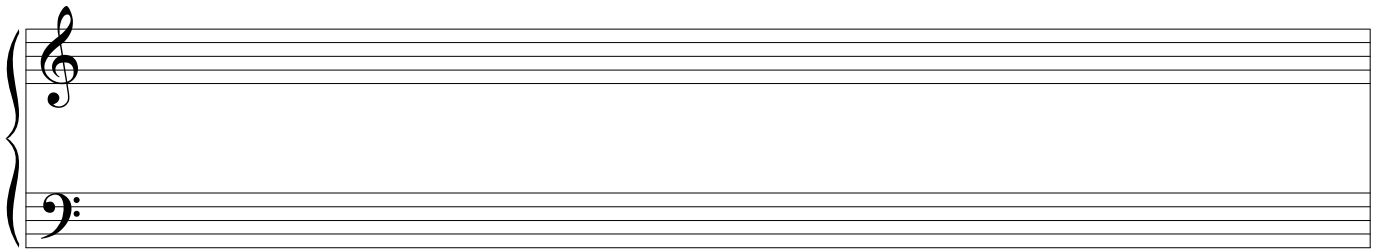
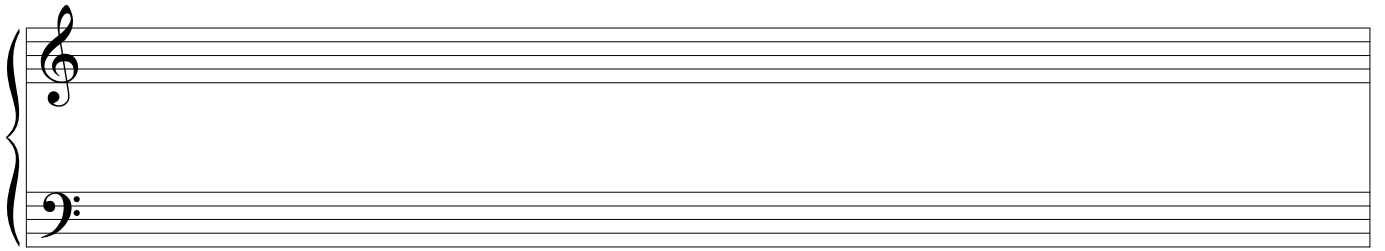
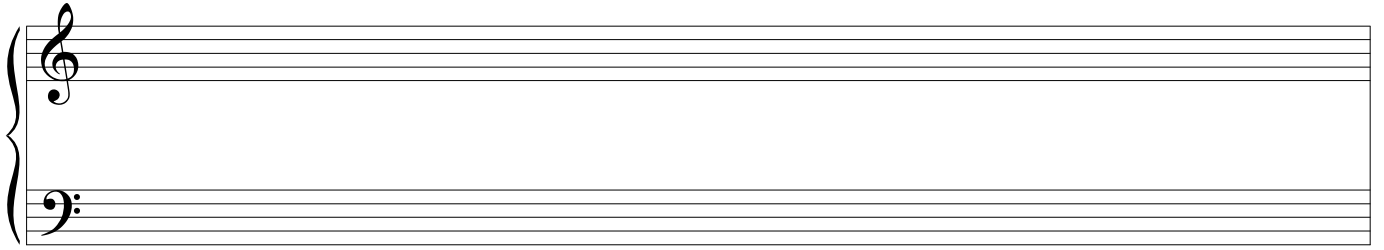












ÍNDICE Y SECUENCIACIÓN DE ARMONÍA II-I

SEXTA AUMENTADA PG 1-18

SEXTA NAPOLITANA PG 19-28

(4 SESIONES)

ENARMONÍA. MODULACIÓN ENARMÓNICA CON Y SIN CAMBIO DE ESPECIE PG 29-45

(3 SESIONES)

LA MELODÍA ACOMPAÑADA

LA CANCIÓNPG 46-52

(3 SESIONES)

LA INVENCION "BACHIANA"

LA INVENCION A DOS VOCESPG 53-69

(5 SESIONES)

LA SUITE BARROCA

PIEZA DE SUITE A DOS VOCES (O TRES) PG 70-78

(4 SESIONES)